



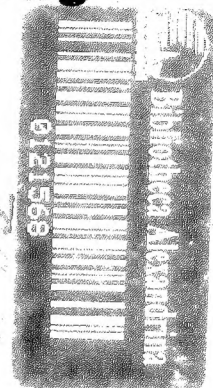
نظريّة الشعر

٥ - مرحلة مجلة شعر

القسم الثاني

أب - شركات - مقدّمات

تحرير وتقديم:
محمد كامل الخطيب



قضايا وحوارات النهضة العربية «٢٢»

الإشراف الفني :

زهير الجمو

الخطوط :

عبد الزلاوة قسيباني

نظريه الشعر
٥ - مرحله مجلة شعر
القسم الثاني

قضايا وحوارات النهضة العربية

نظريّة الشعر

٥- مرحلة مجلة شعر

القسم الثاني

مقالات - شهادات - مقدّمات

تحرير وتقديم:

محمد كامل الخطيب



منشورات وزارة الثقافة
في الجمهورية العربية السورية
دمشق ١٩٩٦

-
- نظرية الشعر : مرحلة مجلة شعر / تحرير وتقديم محمد كامل الخطيب . -
دمشق : وزارة الثقافة ، ١٩٩٦ - ٠ - ٢ ج (٩٣٦ ص) ؛ ٢٤ سم . -
(نضال وحوارات النهضة العربية ؛ ٢٣) .

١ - ٨١١٠٠٠١ خ ط ي ن ٢ - العنوان ٣ - الخطيب
٤ - السلسلة

مكتبة الأسد

الابداع القانوني : ع - ١٩٩٦/٣/٢٠٥

- ٤٠ -

بعض الأصالة العربية . . يا أصحاب الشعر الحديث !

بقلم رثيف خوري

١٩٦٧ - ١٩١٣

ما الشعر الحديث ؟ تسمية ما زالت غامضة . هل يقصد بها الشعر الذي عزف عن الموضوعات التقليدية (عن المحتوى القديم) لينطلق في اجواء جديدة تفرضها تجارب العصر الحديث ؟ أم هل يقصد بهذه التسمية الشعر الذي هجر المناحي القديمة ، في التخيل واساليب التعبير والبيان ليعتمد مناحي جديدة . ؟ أم ترى يقصد بهذه التسمية الشعر الذي انعتق من القوالب العروضية الموروثة ليحدث له قوالب جديدة أو ليتحرر من كل قالب ؟

الواقع ان هذه المعاني كلها ، تدخل في مدلول الشعر الحديث عن اصحابه . وهذا ما يجعل هذه التسمية بعيدة عن ان تكون دقيقة المؤدى . ومن ثم كنا نشهد هذه القوضى والتفاوت في ما يقدم الينا على انه شعر حديث . ولا بأس بمثل نضربه . لنقرأ هذا الكلام لصديقنا الشاعر عبد الوهاب البياتي في ديوان له جديد :

احس بالانسان

دبا يحشى رأسه بالقش والدخان

يباع بالمجان

- ٥٨١ -

يحب بالمجان

يكره بالمجان

يقتل بالمجان

يموت بالمجان

ثم لنقرأ هذا الكلام لصديقنا الشاعر ميشال سليمان في مطولته
الجديدة « رثاء الخيول الهرمة » :

انذبيه موئل الصمت وخلينا نبارح

متحف الشمع ، نسابق

موكب الحلم سراعاً

في قطار من ضياء مرهف الوقع خصيب

فلنا مواعيد آخر

كلا الشاعرين يدفع إلينا بمقطعه على أنه من الشعر الحديث . ولكن
هل من حاجة إلى القول أن هذين الضربين من الشعر الحديث متفاوتان .
لنفرض أن مقطع البياتي قدم لنا على هذه الصورة : « أحس بالإنسان
دبا يحشى رأسه بالقش والدخان ، يباع بالمجان ، يحب بالمجان ، يكره
المجان ، يموت بالمجان » فما الذي كان ينبهنا إلى أنه أراد أن يقول شعراً
لأنشأ عادياً .

أما مقطع ميشال سليمان فتبقى له إقاميته لأنه موزون محتفظ
بالتفاعيل وإن لم يكن وفق النسق القديم . هذا فضلاً عن أنه كلام أحفل
بالشحنة الشعرية تعبيراً وتصويراً .

وعلى هذا ، أقول أنه لا يجوز حكم واحد على تلك الظاهرات كلها
التي اصطالحنا على تسميتها بالشعر الحديث .

فان من هذا الشعر الحديث ماهو النثر لا يختلف عنه الا بطريقة
التصنيف في الكتابة . ولو جاز ان نتساهل في امر الشعر هذا التساهل
للحق بالشعر كلام كثير ، بل اكثر الكلام . ولنضرب مثلا هذه لفقرة
لجبران خليل جبران : « جئت لاحيا بمجد المحبة ونور الجمال . . . ان
سلموا عيني تمتعت بالاصفاء لاغاني المحبة والوان الجمال ، وان طمسوا
اذني تلذذت بملامسة اثير ممزوج بانفاس المحبين واربع الجمال ، وان
حجبوني عن الهواء عشت ونفسي ، فالنفس ابنة الحب والجمال » .

فما يمنع ان نصف هذه الفقرة تصفيقا اخر في الكتابة فنرسمها
على هذا النحو :

جئت لاحيا بمجد المحبة

ونور الجمال !

ان سلموا عيني

تمتعت بالاصفاء لاغاني المحبة

والحان الجمال !

وان طمسوا اذني

تلذذت بملامسة اثير

ممزوج بانفاس المحبين

وان حجبوني عن الهواء

عشت ونفسي

فالنفس ابنة الحب والجمال !

فتصبح عندئذ شعرا حديثا . واشهد اننا لو فعلنا ونسبنا هذه
القطعة الى معدن الشعر لما ظلمنا ، لان في صورتها وعبارتها شحنة
محسوسة من الشعر .

ومع ذلك دفع بها الينا جبران على انها نشر .

لست ممن ينكرون ان الشعر العربي في عصرنا لا يصح له ان يبقى
سخة عن الشعر العربي القديم ، يلتزم موضوعاته التقليدية ونسق
اوزانه الموروثة ومناحيه المطروقة في التخييل والبيان .

ولذلك اعجبت بقدر غير يسير من هذا الشعر المسمى حديثا مع
ما فيه بعض شعر البياتي نفسه . على ان لي شرطا في هذا الشعر ان
لا تتلاشى فيه الايقاعية وان تبقى فيه تلك الشحنة الشعرية المستمدة
من اجواء مثيرة يفتحها ، وصور موحية يجلوها ، وعبارة مكثفة كائز
ذات اصالة في البيان العربي .

ذلك بأن الشعر اقوى الفنون الادبية طابعا انسانيا عاما ، واقواها
في الآن نفسه طابعا قوميا خاصا . وان عبقرية اللغة التي بها يؤدي
والقوالب التي بها يصب لامر جوهري حياتي فيه . ومن ثم كان الشعر
اعصى الفنون الادبية على النقل والترجمة . ولناخذ مثلا قول الشاعر
الانكليزي ووردزورث في قصيدته المشهورة « الاقاحي » :

For oft when on my couch lie
In vacant or in pensive mood,
The flash upon that inward eye
Which is the bliss of solitude.
And then my heart with pleasure fills,
And dances with the daffodils.

وتعريبه :

لاني في احيان كثيرة ، وانا مستلق على مخدتي ،
خلي البال ، او ذاهبا مع التاملات ،

تضيء (تلك الاقاحي) على تلك العين الباطنة
التي بها غبطة العزلة ،
وعندئذ يمتلئ قلبي حبورا
ويرقص مع الاقاحي

ان كلام وودزورث بالانكليزية شعر غني بعمق الحس والتخيل
والايقاعية . ولكنه على الصورة التي نقل بها في العربية ليس بشيء ،
كما كان يقول أبو الفرج الاصفهاني .

واكبر ظني ان بعض اصحاب هذا الشعر الذي يسمى حديثا قد
درجوا على ان ينظموا بالعربية شعرا كأنما يترجمون عن لغة غريبة .
وهذا ماينأى بكثير من هذا الشعر المسمى حديثا عن ان يكون
حديثا .

فيا اصحاب الشعر الحديث،عودة ولو بمقدار الى الاصاله العربية.

رؤيف خوري

الأصول الطبقية والتاريخية لظاهرة الشعر العربي الحديث

جلال فاروق الشريف

- ١٩٢٥ -

يحتل الشعر العربي الحديث مكانا بارزا في الانتاج الأدبي الراهن يكاد يطفئ على فنون الأدب الأخرى كالقصة القصيرة والرواية المسرحية .

فبعد أن كانت القصة القصيرة الفن الأكثر انتشارا في مطلع الخمسينات وحقت تقدما كبيرا على أيدي كتاب موهوبين اعترف بتمكنهم من هذا الفن وغدوا روادا حقيقيين ، وعلى الرغم من أن القصة القصيرة ما تزال تحتل مكانا في الصدارة في الانتاج الأدبي وما تزال ترفدها أجيال جديدة من الكتاب ، إلا أن ظاهرة جديدة بدأت تتقدم لتحتل مكانا بارزا إلى جانب القصة القصيرة ، هي ظاهرة الشعر الحديث . ولا تخلو اليوم مجلة أدبية أو غير أدبية وصحيفة يومية من انتاج يوصف بأنه شعر حديث ، تقدمه أسماء معروفة وغير معروفة .

ولقد تطورت هذه الظاهرة في السنوات العشر الأخيرة وأخذت أبعادا واسعة وأصبح لها ممثلوها وبدأت تطرح نفسها على أنها البديل للشعر التقليدي . وفي الوقت الذي يتراجع فيه هذا الشعر على الرغم من أن وراءه تراثا يرجع إلى أكثر من أربعة عشر قرنا ، تحاول ظاهرة الشعر الحديث أن تثبت نفسها لا كظاهرة أصيلة فحسب وإنما أيضا على أساس أنها هي الشعر العربي في صبغته المعاصرة .

والئن كان معظم النقاد يجمعون على أن المعركة بين الشعر العربي التقليدي وبين الشعر الحديث دخلت مرحلة التصفية لصالح هذا الأخير ، إلا أن التساؤلات حول هذا الشعر ما زالت قائمة .

ففي الوقت الذي يقول فيه حسين مروة : « لم تبق المسألة أن يكون هذا الشعر العربي الحديث أو لا يكون . . فقد أصبح كائنا حقيقيا واقعيا ولا مرد لذلك . لقد أصبح حقيقة حاضرة في حياتنا الالابية ، حتى يكاد حضوره يملأ كل الحيز الكياني الوجداني الذي تخصصه الطبيعية للشعر في كيائنا الروحي » (١) . يقول رثيف خوري : « ما الشعر الحديث ؟ تسمية ما زالت غامضة . هل يقصد بها الشعر الذي عزف عن الموضوعات التقليدية (عن المحتوى القديم) لينطلق في اجواء جديدة تفرضها تجارب العصر الحديث ؟ أم هل يقصد بهذه التسمية الشعر الذي هجر المناحي القديمة في التخيل واساليب التعبير ليعتمد مناحي جديدة ؟ أم ترى يقصد بهذه التسمية الشعر الذي انعتق من القوالب العروضية الموروثة ليحدث له قوالب جديدة أو ليتحرر من كل قالب ؟ » (٢) .

ويجب عن هذه الاسئلة قائلا : « الواقع أن هذه المعاني كلها تدخل في مدلول الشعر الحديث عند اصحابه ، وهذا ما يجعل هذه التسمية بعيدة عن أن تكون دقيقة المؤدى . ومن ثم كنا نشهد هذه الفوضى والتفاوت في ما يقدم الينا على أنه شعر حديث » (٣) .

(١) ظاهرة جديدة وخطيرة في « الشعر العربي الحديث » . حسين مروة . الآداب آذار ١٩٦٦ / ص ٦٦ / .

(٢) بعض الاصالاة العربية يا اصحاب الشعر الحديث . رثيف خوري . الآداب . آذار ١٩٦٦ / ص ٣٤ / .

(٣) المصدر السابق نفسه . / ص ٣٤ / .

ان حسين مروة ورثيف خوري يلتقيان ولا يتعارضان . فالأول يعتبر هزيمة الشعر التقليدي غدت نهائية . في حين يتساءل رثيف خوري عن ماهية الشعر الحديث . واعتقد ان الرايين مصيبان الى حد كبير ، في المرحلة الراهنة على الاقل . اذ ما يزال ثمة من يقول ان الشعر العربي الكلاسيكي بما وراءه من تراث ضخم لا يمكن أن يصفى بمثل هذه السهولة وانه ما يزال ينتظر شعراء الكبار الذين يستطيعون ان يعيدوا دفقة الحياة الى جسده الهامد وأن يحققوا ربطا أصيلا بين التراث وبين الحداثة .

ونمة من يعترف بأن الشعر الحديث رغم انتصاره لم يرس أفضل القيم الشعرية وان ما أرساه من قيم ليس نهائيا وان طموح الجبل الجديد هو أن يطور الشعر الحديث ليصبح نهائيا الشعر العربي في صيغته المعاصرة . وهذا يعني أن انتصار الشعر الحديث اذا كان قد حسم الصراع بينه وبين الشعر الكلاسيكي بمختلف أشكاله ، فانه (اي الشعر الحديث) لم يحسم قضيته هو بالذات .

ان هذا كله يقود الى طرح تساؤل أساسي يمكن تحديده على النحو التالي :

ما هو موقع الشعر العربي المعاصر ؟ وما هو مستقبله ؟

وهذه الصفحات على الرغم من أنها لا تدعي القدرة على الاضطلاع بهذه المهمة ، الا انها محاولة لتسليط أضواء على جانب من هذه الفعالية الادبية الا وهي ظاهرة الشعر الحديث . انها ليست دراسة سوسيولوجية بكل معنى الكلمة . اذ أن هذا النوع من الدراسة يفتضي منهجية لا تزعم هذه الصفحات انها تمتلكها . وهي ليست نقدا أدبيا ، لأن النقد الادبي يفترض على الاقل نظرية في الادب ينطلق منها . انها في المقام الاول محاولة لوضع الشعر العربي الحديث في اطاره التاريخي ولفت النظر الى العوامل التي أدت الى نشوئه وما يحتله من مكانة في

المرحلة الراهنة . انها محاولة لتوضيح لماذا كان لا بد من ظهوره . واعتقد أن محاولة تقرير بعض الملامح الاساسية التي يتسم بها هذا الشعر ، وربط نشوئه بمجمل الشروط الاجتماعية والاقتصادية والثقافية المرافقة لهذا النشوء ، تساعد الى حد كبير على فهم مجرى تطوره ، هذا الفهم الذي يساعد بدوره على دفع حركة الشعر الحديث الى امام وترسيخها لتصبح بالفعل الشعر العربي في صيفته المعاصرة .

مما لا ريب فيه أن الدراسة الادبية وكذلك النقد الادبي قد قطعا عندنا شوطا كبيرا ، غير أنهما ما يزالان مقصرين عن مواكبة الحركة الادبية الحديثة وبخاصة الشعر لحديث رغم هذا الفيض الكبير من الدراسات والكتابات النقدية .

ويرجع ذلك بالاساس الى أننا ما نزال نفتقر الى مناهج متكاملة جادة في الدراسة والنقد . . واذا كانت الدراسة بمحاولة لوضع النتائج الادبي في اطار جميع الشروط التي نشأ ضمنها ، فان النقد محاولة لتقويم هذا النتائج . ولقد تطورت مناهج الدراسة والنقد في الثقافة العالمية تطورا كبيرا وهي تشهد في هذه المرحلة منعطفات هامة .

لقد أصبح النقد الحديث يشتمل على عناصر دقيقة نسبيا تمكن الى حد ما من تحديد قيمة العمل الادبي .

وسواء اعتمدنا على المنهج الفينومينولوجي أو على التقنيات البنيوية أو على النظرية الماركسية ، فإنه لم يعد ممكنا الاكتفاء بدراسة المضمون، بل ان الكتابة أضحت أكثر من أي وقت مضى ، هي العنصر المجهول الذي يتطلب المواجهة والكشف . واذن فالامر يتعلق بأن « نستقر » داخل العمل الادبي وان نستخلص البنية التي ترسم هيكل الكتابة الادبية . اننا ننطلق من الفكرة التي ترى ان الكتابة وطرائقها تشكل بذاتها « مجموعة مواقف » قابلة للتحليل على مستويات مختلفة : تجاه الكائنات والاشياء ، ومواقف تجاه الكتابة نفسها . وانطلاقا من هذا المفهوم

يصبح ممكنا البحث عن الترابط بين العمل الفني وبين المجتمع ، وبينه وبين السياسة . والاضافة الى تحليل المضمون بالطريقة الاتباعية فان النقد يتوفر الآن على عدة طرائق جد دقيقة (درجات المواقف ، المنهج اللغوي البنيوي ، نظرية اللعب ، نظرية الاستخبار ، السبرنطيقا ..) حتى ان استعمالها يعود بفائدة كبرى على النقد الادبي وعلى منهجية العلوم الاجتماعية كذلك (٤) .

وهذه الصفحات لا تطمح الى تحقيق هذه الغاية من النقد الادبي او اعتماد هذه المناهج والطرائق الحديثة . فكاتبها ليس بناقد محترف . كما لا تدعي أنها تحقق كشفا بتأكيدا على الدور الحاسم للظروف الخارجية في نشوء هذا النمط من الشعر وفي الوظيفة التي يؤديها اذ « ان القضية التي تتعلق بوظيفة الادب تاريخا طويلا - تمتد في العالم الغربي من افلاطون الى أيامنا هذه . وهي ليست بالمسألة التي يثيرها شاعر بشكل عفوي او يثيرها أولئك الذين يحبون الشعر » (٥) . فتلك الوظيفة مسألة لا تحتاج الى تأكيد كبير رغم كل ما يمكن أن يطرح حولها من تساؤلات .

ان ما تحاول هذه الصفحات لفت النظر اليه هو ان هذا الشعر العربي الحديث يقدم نموذجا صارخا لتطابق منهل بينه وبين الشروط الخارجية التي تتمثل بخاصة في صعود طبقة اجتماعية معينة وسيادة ايدولوجيتها . بل ان هذا التطابق يتجلى في صور أخرى لا تقل أهمية مثل سيكولوجية هؤلاء الشعراء وكذلك مجمل مواقفهم السياسية وسلوكهم الاجتماعي .

وعلى الرغم من ان البنية الثقافية ومنها الادب جزء من البنية الاجتماعية العامة متلاحم معها فإن أية أضواء جديدة على العلاقة بين

(٤) الرواية المغربية . عبد الكريم الخطيبي . ترجمة محمد برادة . ص ١٦ - ١٧ .

(٥) نظرية الادب . أوستن واردين . ديتيه ويليك ص ٤٢ .

أبنيتين ، الثقافية والاجتماعية ، لم تسلط بعد . وأهمية الكشف، عن هذه العلاقة في هذه المرحلة من تطور المجتمعات العربية تبدو حاسمة ، لأن هذه المجتمعات تمر بتحولات في بنيتها الاقتصادية والاجتماعية ، ولا بد من ملاحظة آثار هذه التحولات على البنية الثقافية . فإذا كانت الثقافة لا تصنع التاريخ فانها تعكسه وهي إحدى وسائل تطوره . لهذا لا بد من دراسة ثقافتنا وفي طبيعتها الادب وتحليلها وتنظيرها لكي تكون أداة من أدوات التغيير . واعتقد أننا ما نزال مقصرين تقصيرا بالغاً في هذا المجال . وإذا كان الشعر أبرز نماذج إنتاجنا الادبي فنحن بحاجة حقيقية الى تقييمه تقييماً موضوعياً الى ابعاد حد ممكن . ذلك ان ادعاءاته كثيرة .

ان محاولة الإجابة عن هذا السؤال لابد لها من مدخل . وهذا المدخل هو تحديد العلاقة بين هذه الظاهرة ، ظاهرة الشعر الحديث والتحولات الأساسية التي تطرأ على بنى المجتمعات العربية . وليس هذا بالامر اليسير . انه لا يتطلب اطلاعاً شاملاً على الشعر المعاصر فحسب وانما على سوسيولوجية الشعراء وتأثيرهم الاجتماعي الواسع في المجتمعات العربية . اذ ما يزال الشعر عندنا النمط الادبي الأكثر رواجاً وتأثيراً . وإذا كانت العلاقة بين الادب بعامة وبين البنية الاجتماعية الاقتصادية ليست علاقة بسيطة وميكانيكية ، فانها بدون ريب بالنسبة الى الشعر أكثر تعقيداً بسبب من طبيعة الشعر ذاتها .

ان الإجابة عن هذه التساؤلات حول ظاهرة الشعر « الحديث » والجيل الجديد من الشعراء المعاصرين ، يقود الى نتائج بالغة الأهمية . انه لا يفسر لنا فحسب هذه الظاهرة ويلقي عليها أضواء كاشفة وانما يزلزل الكثير مما يراود عقول القراء من الحيرة في أمرها . الحيرة في معرفة هل ما يعبر عنه هؤلاء الشعراء . أهو الضياع أم التمرد أم الانشغال للواقع الراهن . ان مجمل هذه التناقضات التي لاتجد الكثيرة الكاثرة من القراء بل ومن المثقفين المختصين تفسيراً ظاهراً لها قد تجد كل تفسيرها أو معظمه في ضوء تقرير هذه الواقعة ، واقعة الانتماء الطبقي لهذا الجيل من الشعراء .

ان اهمية الكشف عن هذه الواقعة والتحقيق منها ، كامنة ايضا في 'نها تتيح لنا الحكم على مدى « أصالة » هذا الشعر على مدى ما يحمله من رؤية للواقع واستشفاف للمستقبل ، وكذلك الحكم على الدور الذي يؤديه أو الذي يمكن أن يؤديه لا في تطوير الشعر العربي فحسب وإنما في دفع حركة التغيير الاجتماعي الى الامام .



إذا كان الشعر العربي الحديث قد ظهر مع بدر شاكر السياب ونازك الملائكة في العراق في نهاية الاربعينات . وإذا كان الجيل الراهن من الشعراء الذين يمكن ان يسموا شعراء « الجيل الجديد » يمثلون واقع الشعر العربي المعاصر ، فثمة تساؤل يطرح هو : الى أي مدى يمكن ربط هذا الشعر الحديث بالمرحلة الراهنة التي تبدأ منذ نهاية الحرب العالمية الثانية وبما تتسم به هذه المرحلة من تطورات اجتماعية - اقتصادية طرأت على المجتمعات العربية بخاصة منها تلك التي تمثل مرحلة أكثر تقدما من سواها ، وبعبارة أخرى هل يمكن الربط بين ظاهرة الشعر الحديث بخاصة والظاهرة الثقافية والايديولوجية السائدة في هذه المرحلة بعامة وبين هذه التحولات الاجتماعية - الاقتصادية ؟

ولنتساءل بادىء ذي بدء ماهي هذه التحولات ؟

تتميز المرحلة الراهنة من تطور البلدان العربية بصعود البورجوازية الصغيرة بشريحتها الاساسيتين الريفية والمدنية . والبورجوازية الصغيرة في دول العالم الثالث تتألف من الحرفيين وصغار التجار والباعة وأصحاب المهن الحرة والفلاحين من اصحاب الملكيات الصغيرة والمتوسطة وتتمثل قياداتها بالمثقفين والمتقنين . وقد « لعبت ظاهرة الاستعمار في البلدان المتخلفة دورا اساسيا في تشكيل الخريطة الطبقية والاقتصادية لهذه البلدان وكذلك في مواقف مختلف الطبقات فيها من مسائل التحرر الوطني . فقد ربطت ظاهرة الاستعمار والامبريالية

اقتصاد البلدان المتخلفة بالسوق الرأسمالية العالمية وأخضعت حركة هذا الاقتصاد لمصالح هذه السوق . ومن هنا فالطبقة البورجوازية التي نشأت في البلدان المتخلفة لم تمثل أصلا طبقة تورية كما هي حالة الطبقة البورجوازية الكبيرة التقليدية في البلدان الاوربية والتي أنجزت مهمات الثورة الوطنية الديموقراطية ، اذ أن الطبقة البورجوازية الكبيرة في البلدان المتخلفة من طبيعة طفيلية كمبرادورية . ومن هنا بقيت منذ البدء عاجزة عن ممارسة دورها الوطني والثوري في حل مشكلات التحرر الوطني وانجاز مهام الثورة الوطنية الديموقراطية .

كما حكمت العلاقة بين اقتصاد البلاد المتخلفة والسوق الرأسمالية العالمية ، تطور الطبقة البورجوازية الصغيرة والطبقات الاخرى . فالطبقة البورجوازية الصغيرة التي ترى في نفسها طاقات وطنية وثقافية وسياسية اكثر عصرية من البورجوازية الكمبرادورية تجد أن الاقطاع والبورجوازية الكمبرادورية والاستعمار قد وقفوا في وجهها وحالوا بينها وبين حصولها على الامتيازات التي ترضيها طبقيا وثقافيا وسياسيا . ومن هنا احتلت هذه الطبقة موقعا توريا بالمقارنة مع موقع الطبقة البورجوازية الصغيرة في البلدان الاوربية التي تحددت وضعيتها دوما كعربة اضافية وخلفية في قطار الطبقة البورجوازية (٦) . . .

ويمكن تأريخ بدء الصعود السياسي للبورجوازية الصغيرة في المشرق العربي الى هزيمة فلسطين عام ١٩٤٨ . أن تحالف البورجوازية مع الاقطاع والاستعمار الذي استولى على السلطة خلال الحرب العالمية الثانية وأدى الى ظهور الاستقلالات السياسية لم يفشل وحسب في اقامة أنظمة ديموقراطية برلمانية ، وانما كاد يفشل في المحافظة على هذه الاستقلالات التي حصل عليها ، وفي انجاز هذه الاستقلالات في الاقطار التي لم تستطع أن تدعم استقلالها السياسية بجلاء القوات الاجنبية

(٦) البورجوازية الصغيرة في البلدان المتخلفة . قدراتها وآفاقها محمد عبد المنعم مرتضى . الطليعة ، العدد ٩ / ايلول ١٩٧٢ : ١ / ص ٧٩ / .

عن أراضيها . وجاءت هزيمة جيوش هذه الحكومات في عام ١٩٤٨ لتعري تحالف البورجوازية مع الاقطاع ولتكشف تحالفها مع الاستعمار ، ولتثبت انها اعجز عن مواجهة التحديات الكبيرة التي تواجه بها الامبريالية وحليفاتها الصهيونية المنطقة العربية كلها .

في هذه المرحلة الممتدة من مطلع الاربعينات حتى نهايتها كانت البورجوازية الصغيرة تتوسع ونحتل مواقع جديدة باطراد اقتصاديا وسياسيا وثقافيا . وقد لعب ظهور الدول العربية المستقلة في تلك المرحلة دورا رئيسيا في نمو البورجوازية الصغيرة واتساع قاعدتها من المتعلمين والمتقنين لا سيما المنحدرين من أصول ريفية فقيرة . ان ارتباط مصالح البورجوازية العربية بالسوق الرأسمالية العالمية وتحالفها مع الاقطاع واستسلامها للاستعمار قد حال دون تطور المجتمعات العربية الزراعية المتخلفة التي تتألف من اكثرية ساحقة من الفلاحين الاميين . وفي الوقت الذي كانت فيه البورجوازية الصغيرة في المدن تلعب دور النضال الوطني وتقف في وجه تحالف البورجوازية مع الاقطاع كانت البورجوازية الصغيرة الريفية ما تزال في أريافها تمد البورجوازية الصغيرة المدنية ببعض الاحتياطي من المتعلمين والمتقنين من أبناءها . وكان لا بد من انتظار مرحلة الاستقلال الوطني وظهور الدول المستقلة واشتداد ساعد البورجوازية الصغيرة المدنية كي تصبح البورجوازية الصغيرة الريفية قادرة على التحرك .

لقد فرض ظهور الدول العربية المستقلة بعد الحرب العالمية الثانية الحاجة الى وجود ملاكات لاجهزة هذه الدول ، وكان لا بد لايجاد هذه الملاكات من التوسع في التعليم . وظاهرة التوسع في التعليم وافبال الجماهير عليها تنبثق بالاضافة الى ذلك من واقعة اقتصادية هي أن توفر الحد الأدنى أو المتوسط من التعليم يتيح حدا أدنى أو متوسطا من الدخل يتجاوز متوسط نصيب الفرد من الدخل القومي الذي كان منخفضا الى حد كبير بسبب اعتماد الاقتصاد الوطني على الزراعة

وحدها وبسبب تخلف هذه الزراعة وسيطرة العلاقات الاقطاعية في الانتاج والتخلف الاجتماعي العام ويؤس الفلاحين . وترتب على هذا أن أصبح التعليم يمنح المتعلمين امكانية الخروج من دائرة الامية والفقر معا ، هذه الدائرة التي ظلت منذ قرون طويلة مغلقة على الجماهير الواسعة ولا سيما الفلاحين وصغار المالكين . فالانخراط في ملاكات الدولة وأجهزتها البيروقراطية يعطي الفرصة الجاهزة السريعة للعمل وللحصول على دخل يوفر الحد الأدنى اللازم للمعيشة . ولما كان ارتفاع درجة التعليم يتيح في الاجهزة البيروقراطية زيادة في الدخل ، ازداد الاقبال على التعليم الجامعي ، وبذلك أصبح الوسيلة المتاحة للقفز من طبقة الفقراء الكادحين الى طبقة البورجوازية الصغيره والوسطى .

فشهادة التعليم الاعدادي (المتوسط) أصبحت تتيح دخلا ثابتا أعلى من متوسط الدخل القومي للفرد ، وشهادة التعليم الثانوي تتيح دخلا ثابتا أعلى من متوسط دخل الحرفي والبورجوازي الصغير ، أما شهادة التعليم الجامعي الاختصاصية كالطب والهندسة والمحاسبة فانها تتيح لحاملها أن يحقق في بضع سنوات دخلا يتجاوز دخل البورجوازي الصغير ، أي التريحة السفلى من البورجوازية الوسطى كالمقاولين وصغار التجار . وعلى الرغم من تباين متوسط الدخل القومي للفرد الواحد بين البلدان العربية واختلاف هذا الدخل في كل بلد منها باختلاف المراحل الاقتصادية التي يمر بها ، فان هذا يظل صحيحا في خطوته العامة .

هكذا أخذت فئات المتعلمين والمثقفين في التكاثر بسرعة لتتحول بالسرعة نفسها الى جزء من الاجهزة البيروقراطية للدولة . وادى توسع قاعدة البيروقراطية الى توسع البورجوازية الصغيرة التي أخذت تتشكل بالاساس من المتعلمين في حين ظلت الجماهير الواسعة رازحة تحت وطأة البؤس والامية ، لا سيما الفلاحون الفقراء وصغار المالكين في الارياف . وفي الوقت الذي كانت فيه البورجوازية الصغيرة تتسع على هذا النحو

لم يكن بالمقابل ثمة توسع في الطبقة العاملة . ذلك لان ضعف البورجوازية الكبيرة وتحدرها من اصول اقطاعية وارتباطها بالسوق الرأسمالية وكونها بالاساس بورجوازية تجارية ، كل هذا جعلها عاجزة عن انجاز ثورة صناعية قادرة على استيعاب فائض اليد العاملة في الريف وعلى تشكيل طبقة عاملة صناعية .

ان اتساع فواعد البورجوازية الصغيرة من الحرفيين وصفار التجار والباعة واصحاب المهن الحرة والموظفين والمنقفيين في مطلع مرحلة الاستقلالات السياسية المحكومة بتحالف البورجوازية والاقطاع ادى الى قيام تناقض رئيسي بين مصالح هذا التحالف وبين مصالح البورجوازية الصغيرة المدنية المدعمة باحتياطي من البورجوازية الصغيرة الريفية . واما عجز تحالف البورجوازية والاقطاع عن الحفاظ على الاستقلالات الوطنية واستسلامه للاستعمار والامبريالية أصبحت البورجوازية الصغيرة بشريحتيها الاساسيتين هي القوى الصاعدة المرشحة لتصفية هذا التحالف واسقاط مصالحه واحلال مصالح هذه القوى الصاعدة محلها . وفي غياب الجماهير المنظمة ووسط مناخ من العطف الجماهيري بدأت البورجوازية الصغيرة تلعب دور الحامل لاهداف الجماهير القائد لحركتها واستطاعت بدون استراتيجية محددة وبدون ايدولوجية واضحة ان تسقط تحالف البورجوازية مع الاقطاع ، ورشحت قيادتها لا لتحقيق ما عجز هذا التحالف عن تحقيقه وحسب وانما لاعطاء هذه القيادة دورا تاريخيا مؤهلا لانجاز تحولات جذرية في البنية الاجتماعية الاقتصادية .

وسط هذا المناخ الاقتصادي الاجتماعي السياسي الثقافي من التطور الذي بدأ في الاربعينات وتابع خطه البياني الصاعد في الخمسينات بدأت ظاهرة الشعر الحديث خطواتها الاولى ممثلة في بدر شاكر السياب ونازك الملائكة . وبمقدار ما كان هذا الخط البياني يتصاعد ، أي بمقدار ما كان تحالف البورجوازية والاقطاع يتراجع الى الخلف ، كان الشعر

الكلاسيكي يتراجع ليحل محله الشعر الحديث . واذا كان حقاً أن
الايديولوجية السائدة هي ايديولوجية الطبقة المسيطرة فيمكن القول
بدون أدنى تردد أن الشعر الحديث ظاهرة من ظواهر الثقافة البورجوازية
الصغيرة وبخاصة شريحتها الريفية وأنه يحمل كل سمات هذه الطبقة
وملامحها المعروفة . واذا ما أكدنا على ظاهرة الشعر الحديث فليس
لأنها الظاهرة الوحيدة في الثقافة والادب والفن وإنما لأن الحدائنة برزت
في الشعر بأقوى أشكالها . وإن دراسة احصائية للاصول الطبقيّة
لأبرز ممثلي الشعر الحديث تؤكد هذه الواقعة بجلاء لا مزيد عليه .
كما أن تتبع الملامح الايديولوجية والسيكولوجية لهؤلاء الشعراء
ومواقفهم العامة يقدم أدلة جديدة على صحة هذه الواقعة .
ولئن كان صحيحاً أن ارتباط الثقافة عامة والادب والفن خاصة
بوضع طبقي معين ليس ارتباطاً بسيطاً ومباشراً وميكانيكياً ، لأن
الظاهرة الثقافية أكثر تعقيداً وامتداداً وأبطأ تحولا من الظواهر
الاجتماعية والاقتصادية الأخرى ، فإنه صحيح أيضاً وبالمقدار نفسه
أن ارتباط الشعر الحديث بالبورجوازيات الصغيرة العربية هو ارتباط
صريح وواضح ومكتوف حتى يمكن أن يتخذ مثالا نموذجيا على ارتباط
ظاهرة الثقافة بايديولوجية الطبقة المسيطرة .

على أننا حتى لو تجاهلنا هذا القانون ، فإن الاستقراء السريع
وحده للسمات الأساسية للشعر الحديث يكفي ليكشف عن هذا القانون
وليبين الى أي مدى يرتبط هذا الشعر بايديولوجية هذه الطبقة
وبسيكولوجيتها الطبقيّة وبمختلف العوامل الأخرى المكونة لها ثقافيا
 واجتماعيا واقتصاديا وسياسيا .



يعتبر محمود سامي البارودي (١٨٣٨ - ١٩٠٤) الرائد الأول
لشعر العربي المعاصر . كان الشعر العربي منذ عصر العباسيين قد تردى

في هوة سحيقة . فلم يكن يقصد به غير الوزن والاستكثار من محسنات الصنعة ، وامتلا بالتورية والكنائية والجناس وغير ذلك والتباري في اللعب بالالفاظ وجميعها كما يقول عباس محمود العقاد في كتابه : الفصول « هذه كانت درجة الشعر العربي من الانحطاط وعندما ظهر البارودي الذي عاد الى منابع الشعر العربي السليم فاستطاع أن يخلص الشعر من هذه الآفات القاتلة وأن يعيد اليه ديباجته الناصعة . . وقد صاغ بعضا من تجاربه الخاصة وتجارب عصره صباغة شعرية قوية لا تقل روعة عن صياغة كبار العباسيين » (٧) .

ثم جاء أحمد شوقي الذي سار على الدرب نفسه حتى بلغ القمة بالشعر التتليدي ، فرد الى الشعر العربي جماله القديم . وسار حافظ ابراهيم أيضا على الدرب نفسه وان يكن نحا في شعره منحى اجتماعيا قوميا (٨) . ثم جاء خليل مطران بنزعتة الموضوعية ليدخل في الشعر العربي اتجاهات جديدة فتكرست حركة تطور الشعر العربي وبعثت تقاليده الكلاسيكية .

وعلى الرغم من الموقف الوطني الذي اتخذته البارودي باسهامه في الثورة العربية واتخذها حافظ ابراهيم بتأييد النضال الوطني ، فان الشعر العربي الكلاسيكي الذي أحياه هؤلاء الشعراء وضع بمجمله وعلى أيدي أبرز ممثليه وهو أحمد شوقي في خدمة الطبقة الاقطاعية المتحالفة مع الاستعمار (الملكية - الاحتلال) واستخدم هذا الشكل الكلاسيكي ليكون اطارا لمضمون ايديولوجية الاقطاع حتى ليتمكن القول انها استولت على الشكل وأدخلته في جملة مكاسبها وادواتها الثقافية .

(٧) الشعر المصري بعد شوقي . الحلقة الاولى . الدكتور محمد مندور .

/ ص ١٣١ / .

(٨) المصدر نفسه .

وإذا ما لاحظنا منذ نهاية الحرب العالمية الأولى ان بدء تشكل
البورجوازية التجارية والبورجوازية الصغيرة في مصر قد اقترن بفشل
ثورة ١٩١٩ التي قادتها هاتان البورجوازيتان الناشئتان وكذلك بفشل
الثورة العربية التي قادها حسين الاول وابنه فيصل ، وباستمرار
تحالف الاقطاع والاستعمار أمكن أن نفسر الحركة الكلاسيكية الجديدة
في الشعر التي دعت اليها جماعة « الديوان » بزعامة عباس محمود
العقاد وابراهيم عبد القادر المازني . لقد كانت هذه الكلاسيكية الجديدة
دعوة الى تجديد في 'شكل والمضمون معا ذات أهداف فنية وسياسية
في آن واحد . كانت من الناحية الفنية اشارة الى بدء التأثير بالثقافة
الغربية ، أما من الناحية السياسية فكانت تمردا على المضمون
الايدولوجي الاقطاعي الذي كرسه أحمد شوقي . ويمكن القول 'ن هذه
الكلاسيكية الجديدة تشكل البنية الثقافية الفوقية للتحالف الجديد
الناشئ أي تحالف البورجوازية التجارية مع البورجوازية الصغيرة
انطلاقا من ثورة ١٩١٩ . لقد كانت دعوة العقاد والمازني وجماعة
« الديوان » الى تخليص الشعر الكلاسيكي من التفاهة والتقليد
والزخارف اللفظة والمضمون الايدولوجي الاقطاعي الفبي والولاء
لتحالف الاقطاع والاستعمار كانت هذه 'الدعوة بمثابة دعوة الى صيغة
فنية أكثر تطورا وصيغة سياسية معادية لتحالف الاقطاع والاستعمار .
وقد طرحت هاتان الصيغتان تحت شعار المطالبة بسيادة العقل والوجدان
وهو ما عبر عنه بالفعل شعر العقاد والمازني على الرغم من تحولهما الى
النثر ، وكذلك زميلهما الثالث عبد الرحمن شكري .

وبمقدار ما كانت البورجوازية الصغيرة ممثلة في المتعلمين والمثقفين
تنمو في اطار تحالفها مع البورجوازية التجارية ، كان الشعر الكلاسيكي
يتجه نحو التجديد لا سيما بعد ان فقد هذا الشعر ممثليه الرئيسيين
شوقي وحافظ ، وعلى الرغم من محاولة علي الجارم الاصرار على
اتجاههما التقليدي . وتؤكد هذه الواقعة واقعة أخرى هي انتماء
العقاد والمازني وشكري الى البورجوازية الصغيرة .

وتجلى هذا النزوع الحاد الى تجديد كلاسيكية البارودي وشوقي وحافظ بمعارك أدبية وسياسية معا حتى بدت ساحة الشعر وكأنها ميدان الصراع السياسي التي نزل اليها المثقفون وقد أدى تحول العقاد والملازني الى النثر واعتزل شكري الشعر ، الى تقوض جماعة « الديوان » الدّعية الى الكلاسيكية الجديدة . ولم تنجز هذه المهمة فعلا الا بظهور جماعة « ابولو » .

وتتألف هذه « الجماعة » التي أعطت الشعر العربي المعاصر في فترة ما بين الحربين العالميتين اكبر دفعة الى الامام في طريق التجديد من أحمد زكي أبو شادي وابراهيم ناجي وعلي محمود طه والشابي بصورة رئيسية وجميعهم من مثقفي البورجوازية الصغيرة . فالاول والثاني طبيبان موظفان والثالث مهندس موظف وكذلك حسن كامل الصيرفي الموظف البسيط في وزارة الزراعة . وعلى الرغم من ان الانتماء الطبقي البورجوازي الصغير لا يحدد في التحليل الاخير الموقف الايديولوجي لانباء هذه الطبقة تحديدا نهائيا بسبب تدبذب مصالحها ، لا سيما المثقفون منهم الا أن صعود البورجوازية الصغيرة شكل مرحلة متقدمة على الكلاسيكية التقليدية في الشعر العربي في تلك المرحلة ، سواء من ناحية الشكل أم ناحية المضمون . فعلى صعيد الشكل مثل ظهور الكلاسيكية الجديدة (فرع ابولو) بداية الشعر الحر أو الشعر الحديث اذا صحت التسمية وذلك بالتحلل من الوحدات الثلاث في الشعر الكلاسيكي وهي وحدة البحر في القصيدة الواحدة ووحدة الثقافة ، ووحدة التنظيم في التفاعيل .

أما على صعيد المضمون فقد ظهرت نزعات جديدة ، منها الغنائية والرومانسية والرمزية . وتعتبر هذه النزعات مجتمعة عن موقف جديد بدأ يتخذه الشاعر من واقعه ومن عصره ، انه موقف يتسم بصورة رئيسية بالشعور بالضيق وهو سمة اساسية من السمات التي يتصف بها الموقف البورجوازي الصغير بصورة عامة .

: يقول الدكتور محمد مندور محددا هذه النزعة الكلاسيكية الحديدية التي يسميها مدرسة شعر الوجدان ما يلي :

١ - « فمدرسة شعر الوجدان . . من خلال جماعة (الديوان) و جماعة (الغريال) ثم جماعة (ابولو) لم تخرج على عروض الشعر العربي التقليدي الا بمقدار ، واذا كان بعض افرادها قد قالوا الشعر المرسل والشعر الحر بل والشعر المنثور أحيانا ، فان غالبيتهم العظمى قد التزمت بالعروض التقليدي(٩) . »

لقد أردنا من هذا الاستطراد لفت النظر الى ظاهرة أساسية هي ذلك الارتباط بين تطور حركة الشعر العربي الحديث وبين التطور الاجتماعي والاقتصادي الذي بداته المجتمعات العربية منذ مطلع هذا القرن ، وكذلك الى ظاهرة ارتباط حركة التجديد في الشعر العربي المعاصر بظهور البورجوازية الصغيرة وتوسعها واطراد تأثيرها على حركة الثقافة وكذلك على حركة النضال السياسي بصورة عامة . وهذا التأثير كان بمجمله ايجابيا دفع حركة الشعر العربي الى الامام نحو التجديد والحداثة في النصف الاول من القرن العشرين ، الا انه ما لبث منذ مطلع النصف الثاني أن حقق قفزة نوعية بظهور ما نسميه اليوم بالشعر الحديث .

والئن خصصنا الشعر العربي في مصر بهذا الاستعراض الموجز الذي يتسم بالتعميم الشديد فليس ذلك تجاهلا لحركة تطور الشعر العربي في الاقطار العربية الاخرى كلبان والعراق وسورية وكذلك في المهجر ، وانما لان هذا التطور بدا بصورة رئيسية في مصر ، وتطوره هذا فيها يقدم صورة واضحة الى خد كبير مما أشرنا اليه آنفا عن الترابط بين تطور الشعر وبين تطور البنية الاجتماعية والاقتصادية . وكذلك

٩ - الشعر المصري بعد شوقي . الحلقة الثالثة ص ١٠٨ .

أيضاً عن ارتباط ظهور الشعر العربي الحديث بنمو البورجوازية الصغيرة واتساعها وتعاظم دورها على الصعيدين الثقافي والسياسي .

ان هذه الصورة عن تطور حركة الشعر العربي تفسح المجال لتسجيل الملاحظات التالية :

١ - ان الشعر الكلاسيكي بعث في نهاية القرن الماضي وفي مطلع القرن الحالي في احضان السيطرة السياسية والاجتماعية والاقتصادية لتحالف الاقطاع والاستعمار . وقد عبر هذا الشعر عن مضامين تؤلف امثالاً شبه تام لايدولوجية هذا التحالف وكذلك لخطه السياسي .

٢ - نشأت الكلاسيكية الجديدة كرد فعل على الكلاسيكية التقليدية ورافقت في نشوئها ظهور تحالف البورجوازية التجارية مع البورجوازية الصغيرة ممثلة لخط وطني معاد لتحالف الاقطاع والاستعمار .

٣ - تطورت الكلاسيكية الجديدة باتجاه الرومانسية والفنائية والرمزية كمضمون ، متأثرة بالثقافة الغربية ومعبرة عن تجارب حرة لشعرائها تميزت بنمو الفردية ونزوع الى التمرد واحساس بالضيق ورافقت في تطورها هذا اتساع البورجوازية الصغيرة ونموها وتزايد تأثيرها الثقافي والسياسي وقد عبر هذا التطور عن مجمل معاناة الفرد البورجوازي الصغير المثقف والفنان . كل ذلك في اطار مرحلة تحالف البورجوازية التجارية والبورجوازية الصغيرة ، ودخل هذا التحالف في صراع مع تحالف الاقطاع والاستعمار .

بدأت مصالح البورجوازية الصغيرة بالانفصال عن مصالح البورجوازية التجارية في مرحلة الحرب العالمية الثانية ، ولاسيما بعد أن فرضت مصلحة الاستعمار خلال هذه الحرب التسليم بالاستقلالات السياسية للبلدان العربية وانهاء الصراع الوطني الذي قادته البورجوازية التجارية ضد الاقطاع والاستعمار من أجل الاستقلال . فنشأ بذلك تحالف الاقطاع مع البورجوازية التجارية ، وكان من نتيجة هذا الانقلاب

الاستراتيجي في التحالفات الطبقية أن أخذت فئات واسعة من البورجوازية الصغيرة تلعب دور قيادة النضال الوطني التي أصبحت شافرة وبدأت تتوجه في تحالفها نحو الجماهير الواسعة .

وقد رافق هذا الانقلاب الاستراتيجي في التحالفات 'الطبقية' على صعيد الشعر انفجار الكلاسيكية الجديدة وتمزقها الى تيارات مختلفة حقق من خلالها الشعر العربي قفزة نوعية تمثلت في الشعر الحديث الذي ترجع الاصول الطبقية لمعظم مثليه الى البورجوازية الصغيرة الريفية .

ان هذا الاستعراض الذي ذكرناه واوردناه والملاحظات السابقة عليه يشكل الخلفية الطبقية والتاريخية لظاهرة الشعر الحديث المعاصرة . انه يشير بوضوح الى 'ان هذا الشعر ليس ثورة يقدر ماهو قفزة نوعية حققها الشعر العربي المعاصر خلال مرحلة من التطور تبلغ خمسين عاما هي النصف الاول من القرن العشرين . وهذه القفزة لم تتحقق الا عندما دخل تطور البنية الاجتماعية الاقتصادية لبعض الاقطار العربية مرحلة معينة هي نشوء تحالف البورجوازية مع 'الاقطاع وارتداد البورجوازية الصغيرة وحيدة الى مواقع النضال الوطني ضد هذا التحالف وما يمثله من مصالح معادية للاستقلال السياسي وللتقدم . وقد هيا هذا التطور المناخ للبورجوازية الصغيرة وبخاصة لقياداتها من المثقفين لتلعب دورا تدميا في تطوير النضال الوطني وقيادة الجماهير الفقيرة في المدن والارياف ولاعطاء هذا النضال آفاقا اشتراكية .

في بداية هذه المرحلة بالذات ظهر بدر شاكر السياب ونازك الملائكة وبلند الحيدري وعبد الوهاب البياتي وأدونيس ومحمد الماغوط ويوسف الخال وخليل حاوي وصلاح عبد الصبور واحمد عبد المعطي حجازي وغيرهم من ممثلي الشعر الحديث البارزين .

ولكن هل يؤلف الشعر الحديث مدرسة محددة واضحة المعالم ؟
وإذا كان الشعر الحديث بالاساس ثورة على الكلاسيكية فما هي السمات
المشتركة بين ممثلي هذا الشعر ؟ أين يقف نزار قباني مثلاً ؟ وآخرون
غيره ؟ هل الثورة في الابداء كافية وحدها لتصنيف التساير في صف
الشعر الحديث ؟ ألا نستطيع أن نميز في الشعر الحديث مضامين تقدمية
وأخرى رجعية ؟ الى أي حد يمكن تقبل النزعة المفرقة في فرديتها حتى
الترجسية عند البعض أو التأثير الشديد بالشعر العالمي المعاصر الذي
يكاد يصل الى حد الاقتباس ان لم تقل أكثر من ذلك ؟ بل الى أي حد
يمكن أن نبرر الغموض والتزوع « الميتافيزيقي » والاستغراق في الجنس
والثروة الثورية ورفض التراث وغير ذلك من السلبيات التي يمكن أن
تلحظ بسهولة عند بعض الشعراء المحدثين ؟

إننا نجد أنفسنا مضطرين في كثير من الاحوال الى أن نرجع الى
التساؤل الاساسي الذي طرحه رثيف خوري والذي سبق أن ذكرناه
في مقدمة هذا البحث وهو :

« ما الشعر الحديث ؟ تسمية ما زالت غامضة » .

ومهما يكن من أمر فبوسعنا أن نقرر منذ الآن أن حركة الشعر
الحديث ما تزال في بداياتها . إن عمرها لم يكد يبلغ ربع قرن . وهذه
المدة لا تتيح ارساء أية قيم نهائية . وإذا ما أخذنا بعين الاعتبار المرحلة
الراهنة من تطور البنية الاقتصادية الاجتماعية وما تعكسه من آثار
حاسمة على بنية الثقافة ومن بينها الشعر ، تأكدنا أن الطريق ما يزال
طويلاً . إن انتصار الشعر الحديث وإن يكن خطوة متقدمة على طريق
تطور حركة الشعر العربي المعاصر ، بل قفزة نوعية ، إلا أن هذا
الانتصار لم يصبح بعد نهائياً لأن الشعر الحديث — كما سبق أن قلنا —
لم يحسم هو نفسه قضيته حتى الآن .

إن أخطر ما يواجهه الشعر الحديث هو أن يجهل موقعه الراهن
وأن لا يحاول تجاوزه الى موقع متقدمة مفتوحة على المستقبل تضعه
على مستوى الانسانية والعالمية . ونقطة البداية تظل دوماً أن يظل
الشعر تعبيراً عن الانسان . لا الانسان الميتافيزيقي أو الكوزمويوليتي
وإنما الانسان الراهن ، المرتبط بجذور واقع محدد ومرحلة معينة
والمتطلع دوماً الى أفق انساني أعلى .

جلال فاروق الشريف

المصدر :

الشعر العربي الحديث . الأصول الطبقية والتاريخية . منشورات اتحاد
الكتاب العرب . دمشق ١٩٧٦ .

انقذونا من هذا الشعر

محمود درويش

ماذا جرى للشعر ؟

إن غصات مالحة كثيرة تتجمع في حلقنا لتطلق صرخة لا ندرى
كيف نسميها ، لأن الشعر ، الذي كان أحد أفراحنا القليلة ، يعلت من
حياتنا الآن بلا وداع ، أو بلا انتباه . ونحن ، شعب الشعر كما ندعي ،
نشاهد سقوط أحد قلاعنا الأخيرة ، دون أن نبدي رغبة في المقاومة .

كم من مرة ذهبت الروح الى صوتها ، في ساعات كانت تحتاج
فيها الى الغناء ، فارتطمت بخيانتها على ورق يزدّد بياضاً .

وكم من يوم عطلة هادئة ، خال من المذابح وزحام المرور ،
عكّره عدوان قصائد هذه الأيام .

وكم من كسل في الجسد ، أو بطالة جميلة ، اشتقنا فيها الى
ما يأخذنا الى عيد غامض ، أو يأتي بالبحر إلينا ، في قصيدة أو أغنية ،
فتحول الكسل الى مرض .

وكم من حماسة عظيمة صبها فينا حجر قادم من الأرض التي
جعلها الأولاد مقدسة ، فنهضنا في حصار المملاق الغاجز - الذي هو
الامة - لنندرج في النشيد ، فاذا به يتلعثم ، ليقول لنا إن الأشياء
- كما هي على أرضها ، وفي تجلياتها الخام - أكثر شاعرية من شعر
هذه الأيام ، التي عجزت فيها الروح عن صياغة شكواها . كان الحلم ،

الحلم ذاته ، قد انحط مرة واحدة الى نشأته الفظة ، ثاباً عن حربة لم تقدم له غير تشويه نفسه .

الآن الفناء الرديء أشد رداءة من واقع رديء ؟ الآن بشاعة القصيدة أشد إبلاماً للنفس من تكديس القمامة في السوارع ؟ الآن قافية ثقيلة الظل أكثر صفافة من سبحان ؟ الآن نشاز الإيقاع يجرح النفس أكثر مما تجرحها صفارات الإنذار بأصواتها المبحوحة ؟

ربما . وربما لأن الشعر يتمتع بهشاشة تجعل تعرضه للخلل أكثر أنواع الكلام بشاعة . فهل نريد الادعاء بأن الشعر لا يتحقق ، فلا يعيش ، إلا في كماله النسبي ، المتحقق في كمال نسبي آخر ، يتلوه بحث عن كمال نسبي أرقى لا يتحقق إلا في اللحظة الغامضة التي تضيء القلب ، والتي تجعلني بعد قراءة القصيدة شخصاً آخر يختلف عمن كانه قبل قراءتها ؟

تلك مسألة نسبية أيضاً . ولكل امرئ علاقة تتميز عن علاقة الآخر بالشعر . ولكل علاقة سرها أو ناراها . من هنا صعوبة تعريف الشعر . ويبدو لي أنه سيبقى مستحيلًا على المرء ، الشاعر بقراءته والشاعر بكتابته ، أن يهيمن على تعريف محدد للشعر . ولكن هناك ما ينسبه المقياس : على القصيدة أن تفرني .

إنني لا أعرف ما هو الشعر . ولكنني بقدر ما أجهل هذه الماهية أعرف تمام المعرفة ما ليس شعراً . ما ليس شعراً ، بالنسبة لي ، هو ما لا يفرني ؛ ما لا يأخذ مني شيئاً ولا يعطيني لوعة أو فرحاً ؛ هو ما لا يقدم لي أحد مبررات وجودي وإقامتي على هذه الأرض ؛ هو ما لا يبرهن لي جدواي وقدرتي على الخلق ؛ هو ما لا يقدم لي الوجود في كأس ماء ينكسر . في اختصار : إن ادراكي لما ليس شعراً هو طريقي في الاقتراب من إدراك الشعر ، لأننا بالواضح نفسر الغامض ، وليس بالعكس .

من هنا نصرخ : ماذا جرى للشعر .. ماذا ؟

إن ما نقرؤه ، منذ سنين ، بتدقيقه الكمي المنهول ليس شعراً .
ليس شعراً الى حد يجعل واحدا مثلي ، متورطاً في الشعر ، منذ ربع
قرن ، مضطراً لاعلان ضيقه بالشعر . واكثر من ذلك يمقته ، يذريه ،
ولا يفهمه . إن العقاب الذي نتعرض له يومياً ، من جراء هذا اللعب
الطائش بالشعر ، يدفعنا - احياناً - إلى قبول التهمة الموجهة الى الشعر
العربي الحديث . ولكن هل يكفي ان يتبرا كل شاعر ، بطريقته الخاصة ،
بينجو من الاتهام العام ؟ ماذا يفيد التبرؤ مما ليس يشبهك الى درجة
تشبهك . وهل جرب احد أن يرى أعضاءه في أجساد الآخرين ، دون
أن يتحمل المسؤولية عن سهولة تفكيك جسده ؟

على الشعراء ، والنقاد اذا وجدوا ، أن يدخلوا في عملية حساب
النفس العسير ، فهذه هي فترة النقد الذاتي . إذ كيف تسنى لهذا
اللعب العدمي أن يوصل الى اعادة النظر والتشكيك بكامل حركة الشعر
العربي الحديث ، ويفرّبها عن وجدان الناس الى درجة تحولت فيها الى
سخرية ؟. إن تجريبية هذا الشعر قد اتسعت بشكل فضفاض ، حتى
سادت ظاهرة ما ليس شعراً على الشعر ، واستولت الطفيليات على
الجوهر لتعطي الظاهرة الشعرية الحديثة سمات اللعب ، والركاكة ،
والغموض ، وقتل الأخلام ، والتشابه الذي يشوش رؤية الفارق بين
ما هو شعر وما ليس شعراً .

قد نهديء من روع الناس بالإشارة الى أن تاريخ الشعر حافل
بالتداول والإدعاء ، لولا أن تراكم الركاكة ، واللاشيء ، وضياح المفاهيم
الخاصة بالشعر الحديث قد اضاعت من الناس مفتيخ القراءة والتمييز ،
وبخاصة ان الشعر العربي الحديث لم يحقق ، بعد ، شرعيته الشعبية ،
اذا جاز التعبير ، ورسوخه في الوجدان العام ، وثباته في تاريخ التدوق ،
مما يجعل هيمنة نماذجه الرديئة مدخلا لاعادة النظر في التجربة كلها .

كل كلام غامض ، مشوش ، ركيك ، ثري ، علمي ، قادر على
تغطية تطفله على الشعر ، في هذه القوضى العامة ، بالادعاء انه شعر
حديث مكتوب للمستقبل . ويُجد في عطش الورق الذي اغدقه على
حياتنا الثقافية فائض البترو دولار الى أي حبر يملأ البياض ، وفي
« ثقافة » موظفي الاقننام الثقافية في مؤسسات النشر ، الترجيب
والتهافت .

لقد صار الجميع خائفاً ، أو عاجزاً عن البوح : أنا لا أفهم . هل
تفهم أنت ؟ لا بد أن هنالك من يفهم . سيولد قارئ يفهم . ولا يجد
أجد أداة لكيفية الدخول في القصيدة ، ولا قارب نجاة للخروج منها .
شيء من ارباب الشكل البصري الجديد ، وثنائية السمكة والقرنفلة ،
والسخرية من الوطن المدرج في « الخطاب السياسي » ، وتسمية الثرثرة
« نصاً » يستولى على عقول الناس ، ويقمعهم في الفن كما تقمعهم
السياسية ، فيتهمون أنفسهم بالجهل ولا يجروؤن على التساؤل
والاحتجاج ، لأن هناك سوطاً جاهزاً دائماً اسمه « الشعر الحديث » ،
بطبيعته الغامضة ، يهدد إبداء الحيرة ، ويدفع الناس الى الاستسلام .

قلت لناقد كبير : لماذا لا تتدخل . لماذا لا تتركس طاقتك النقدية
الكبيرة لدراسة الشعر الحديث في محاولة لاستنباط بعض القواعد
والضوابط ، فتساهم في وضع حد لهذه القوضى ؟ قال : لا أفهم . ولا
استطيع القول إن معظم هذا الشعر ، منذ الرواد الى النقباء الى الانفار ،
ليس شعراً . وأخى التعرض لتهمة المحافظة من النقاد الجدد . الذين
يدرسون القصيدة الغامضة بمقال أشد غموضاً ، لأنني لا أؤمن بالنبوة
بخاصة ، ولا أتقن تخطيط اسهمها وأقواسها وخرائطها !.

ماذا جرى للشعر ، اذاً ماذا جرى ؟

ان سيلا جارفاً من الصبائية يجتاح حياتنا ولا أحد يجروء على
على التساؤل : هذا هذا شعر ؟ نحن في حاجة للدفاع ليس فقط عن قيمنا
الشعرية ، بل عن « سمعة » الشعر الحديث الذي انبثق من تلك القيم

ليطورها لا ليكسرها ، حتى شمل التكسير ، بدافع الإدراك أو الجهل ،
اللغة ذاتها . فكيف تطور الحدائث الشعر بلا لغة ، وهي حقل عمل
الشاعر وأدواته ؟ هل شرح لنا الذين لا يعرفون لغتهم ماذا يعنون
بالمصطلح الدارج « تفجير اللغة » ؟ وهل أوضحوا لنا مفهوم « الموسيقى
الداخلية » في أصرارهم على احتفار الإيقاع ؟ ولماذا لا تأتي الموسيقى
الداخلية إلا من النثر ؟ لماذا تعجز تروة الشعر العربي الإبقاعية عن إنتاج
موسيقى داخلية ؟ وقبل ذلك ما هي ، بالضبط ، الموسيقى الداخلية ، وما
هي الموسيقى الخارجية ؟

سيقولون ان الإيقاع يخلق نمطاً متشابهاً ورتيباً . إذن ، ماذا نقول
عن هذا القصيدة الواحدة التي نقرأوها كل صباح ، منذ عشر سنين
بمئات الأسماء ؟ ليست هي نموذج النمط ؟ ان ما نقرأه ، من هذا
الشعر الحديث ، هو قصيدة واحدة تتألب عليها مئات الأسماء في تنقلها
من جريدة الى مجلة الى منبر الى ديوان . ألم يقع « الشعر الحديث » في
نمطية أشد انحطاطاً من نمطية القصيدة الكلاسيكية ، التي كانت تحمبها
عناصر نقيها صعوبتها ، على الأقل ، من سهولة اللعب الشائعة في هذه
الأيام ؟ .

صحيح أن الشعر ليس هو « الكلام الموزون ، المقفى ، المعبر عن
أفكار ، ومشاعر » كما تقول الكتب المدرسية . كلنا يأنف من هذا
التعريف الضيق . ولكن ، هل يعني رفضنا هذا التعريف أن يكون
عكسه هو الصحيح ، لنقول أن « الشعر هو ما ليس كلاماً موزوناً ،
مقفى ، ولا يعبر عن شيء » !

وصحيح أنني أبسط ، واسخر ، لأعبر عن ضرورة الدفاع عن
أدوات الشعر الأولية ، الأولية جداً ، لنختلف فيما بعد حول مسائل
الشعر الأرقى . ولكن مسألة الشعر قد انحطت الى مستوى الأدوات
الأولية ، والبديهيات اللغوية ، كأن يعرف الشاعر ، العامل في حقل
اللغة ، أبسط قواعد لغته ، فلا نرجوه ، ولا نتوسل اليه ، بأن يبقى

الفاعل مرفوعاً إذا أمكن ، وأن يخرص ، بقليل من الجهد ، على وضع
الهمزة على الكرسي أو الالف أو الواو ، بدلا من وضعها على رصيف،
الشارع .

نعم . إنني أسخر بمرارة في محاولة لتبرئة الشعر الحديث من تهمة
الانحلال العام . ولأن الشعر ، وهو أحد تجليات روح الأمة ، يعنيني كما
يعنيني كياني ومصري . ويعنيني بطريقة تفسر انحلاله ، إذا انحل ،
بانحلال الأمة ذاتها . ويعنيني كما تعنيني هويتي . لذلك يأخذ شكل
تحطيم لغتي معنى إبادة الحضارية . وهكذا امتلك جزاة الصراخ بأن
الدفاع عن قيم الشعر العربي ، وفاعليته ، ووضوح رسالته ، هو شكل
من أشكال الدفاع عن روح الأمة ووجودها الثقافي .

من هنا ، لم يعد في وسعنا أن نكبح جماح الاحساس بلا براءة
المثابرة المنهجية على تدمير الشعر العربي ، وهو عملية تجري أمام عيوننا
كل يوم ، برعاية منابر بالغة الأهمية في صياغة الوجدان العام . لأن
حسن النية في مراقبة هذا التدمير يلغيه طابع المؤسساتية الذي يميز سير
هذه العملية ، والا كيف نفسر عجز هذه المنابر عن العثور على قصيدة
عربية سوية واحدة منذ سنين طويلة ، وترويجها لكل صنوف الشطط ،
والعدمية ، والعلاقة العدائية بين القصيدة والواقع ، والتهماتها مستوى
البراءة لدى الشباب الناشئين ، الذين يبحثون عن وعيهم ولغتهم
الشعرية الجديدة . لا . لم يعد في وسعنا أن نكبح جماح الاحساس بلا
براءة المثابرة المنهجية على تدمير الشعر العربي ، والتي تتغذى من
اجتهادات التنظير لما ليس شعراً كنموذج للحدثنة الشعرية .

على الشعر الا يقول شيئاً ، أو الشعر هو الكلام الذي لا قول
فيه . هذه النغمة السائدة في شعر هذه الأيام . وإذا قال - وهو دائماً
يقول عكس ما يدعي ، لأنه يقول الفراغ على الأقل - يقول فراغ الارتباط
بأي شيء : واقع ، حياة ، مصر ، حب ، ويحول الثورة ، مثلاً ، الى

سخريّة .. الى نقيض القصيدة . فالشرط الشعري هو البياض، والواقع طرف نقيض في القصيدة ، عبء عليها لا يحقق حريته الا بالتحرر منه . ولذلك تجد الوطن ساقطاً أو خائناً ، أو قليل الوفاء ، أو جحوداً ، في شعر هذه الايام . ألا ترون ، إذاً ، ان هذا الشعر يحمل قولاً كثيراً ، وأن ترويجه للاتّول هو مجرد احتيال لقول المضاد ؟.

لا يسعنا الا أن نعترف بأن الكثيرين من الشعراء الذين يستمدون وهم شرعيتهم الشعرية من مواطنيتهم الصالحة ، ومن تضامنهم مع الثورات ، قد تحول الوطن ، في أفواههم ، الى حشف ، وتحولت الثورات ، في أفواههم الى قمع لغوي . ولكن ، علينا أن نعترف ، أيضاً ، بأن تجاوزهم الفني لا يتم بتجاوز الموضوع الشعري الذي ارتزقوا منه ، ولا يتم هذا التجاوز بالتحول الى الثورة المضادة ، وتوبيخ الوطن الذي تريده الثورة المضادة ايضاً . ان استيائي من قصيدة رديئة عن الوطن ليس سبباً كافياً لخيانتي ، فان كان الشاعر الوطني الرديء قد أساء الى الشعر وأخلص للوطن ، فان نقيضه الفني ليس هو نقيضه الايديولوجي الذي يخون الشعر والوطن معاً .

هل نتحاور من خندق واحد ؟ ما أصعب هذا السؤال حين يحمل بعض الشعراء والنقاد تناحرهم الداخلي مطمئنين ، فهذا البعض ثوري في المقهى والحي ، رجعي في الكتابة . هل نتحاور من موقع واحد ؟ تلك هي المفارقة / المأساة ، أو المأساة / المفارقة ، كأن اختلف مع رفيق الخندق الواحد ، وعلى منبر الخصم الايديولوجي أحياناً ، على أي مصر يعيني أكثر في القصيدة : مصر السمكة التي تقفز من بقعة حبر على الجدار ، كما يقول الشعر الحديث ، أم مصر ولد يدخل في قطرة الدم على الشارع ، كما يقول الشعر الحديث أيضاً ؟

لا . ليس الخلاف محتتماً بين مجديدين وسلافيين ، بين أزهرين ووداديين . إنه اختلاط أي شيء في كل شيء . انه سطوة الرمادي . كأن تعني الحداثة الثورة حتى لو حملت أشد الأفكار السلفية ظلامية ،

شرط أن تعمق غريبتها في صدفاتها . و كان تعني الحداثة السلفية اذا عبرت عن حركة الواقع ، وفتحت بابها على الآخرين ، وصارت نشيد الجميع .

ان ما يرهقنا في هذه القوضى هو أن التجديد والحداثة يراد بهما أن يتحولا الى مرادفين للعدمية ، وللثورة المضادة أحيانا ، حيث لا يصبح هنالك معنى للأشياء ، واللغة ، والتضحية ، والعمل ، ولا معنى للمعنى في الشعر . معنى الشعر هو اللامعنى ، لأن المعاني - كما تقول هذه الحداثة - مفاهيم قديمة بالية ، كالفصاحة ذاتها التي استبدلت بالركاكة .

أهذا كل ما يقوله شعر اللاقول ، الذي نجح ، الى حد ما ، في خلع الشعر من صلب حياتنا اليومية ، وجعل الشعر نكتة الناس الصباحية ؟ لا . انه يقول الضجر . التشابه . تحول البطولة الى فار . تحول القصيدة الى لقطة اخبارية ، او لغز ، او الكترون ، انه يقول التقنية والاتقان أحيانا : السطر حسن التوزيع . الفجاجة مدربة . نقاط التعجب نقطة ، الموسيقى الداخلية رمل . العبارة الصوفية في محلها الصحيح . الفراغ شديد الایحاء بين مقطعين . وبعيدا عن أية محاكمة خارجية ، اذ لا يحق لنا أن نقرأ القصيدة من خارجها ، نجد القصيدة متقنة وفق فهمها هي للشعر ، ولكنها لا تعنينا . لا تثير فينا الدهنس ولا الرعشة ، على الرغم من اتقانها المحكم ، وتمتعها بكل شروط كتابة القصيدة كما تدرس في كتاب قد يكون قيد التأليف الآن : « كيف تتعلم كتابة الشعر الحديث في سبعة ايام من دون معلم » .

وعندما لا يجد هذا الشعر ما لا يقوله يجد : المرأة المخاطبة في القصيدة . المرأة المخاطبة هي عكازة القصيدة في هذه الايام ، فمن المرأة يمكن النفاذ الى فراغ القول ، او قول الفراغ . سلسلة تداعيات لامتناهية ، اكادس من الصور الجميلة او القبيحة المجانية . كلام يقول كلاما . واذا تساءلت عن كيان هذه المرأة التي لا تنزل عن الضمير المخاطب ، ولا تصاب بضجر اللاقول الذي يقول كل شيء عدا الشعر

أو المرأة ، يصرح بفاد الشاعر ، وهم داعما أصدقائه : إنها الوطن والأرض . المرأة المخاطبة ، في شعر هذه الأيام ، هي الوجه الآخر لشعر اللاقول ، وإن كانت توحى بأنها تقيضه الشكلي . هي اللاقول الثرائر . هي السجال الذي لا ينتهي بين 'شاعر ومعرفة السائلة' . هي استحلاب الكلام الذي لا غاية له إلا الكلام .

لا . لم نعد نطبق سماجة الشعر وتراكمه ، لأن هذا السبب بين كل شيء وشيء آخر ، هذه السهولة المائعة ، جعل الشعر أرخص البضائع . لم تعد القصيدة اضافة ، صارت تراكما . لم تعد حدثا ، صارت نبأ أو تعليق هذيان على نبأ . ولم يعد البحث عن الشعر ، في الشعر ، إلا شكلا من أشكال الفاجعة التي يتركها فينا الشعر الحديث . صارت عزلتنا هي مقياس ابداعنا ، وبلغ بنا الدفاع عن الغموض الذي تنتجه طبيعة العملية الشعرية ، احيانا ، حد تربية هذا الغموض وتحويله الى مستوى ابداعي ، لأن قدرتنا على الكتابة الشعرية صارت اهم من حاجتنا الى الكتابة . وكيفية القول صارت هي الغاية النهائية . كيفية لا تقول شيئا . وكان الابداع قد تحول من جوهر الى صدف مطلق . وذلك ما ينسرح وعلى مستوى آخر من مستويات الفاجعة ، الميل المرئي لدى شعراء الحداثة الجادين الى التخصص الشعري في الشعر لا الى التعبير . كل الأسئلة هي أسئلة الشعر في مواجهة أسئلة الحياة . وفي مثل هذه التخصص الشعري المحض لا يجد الشعر شعره ، أعنى لا يجد إنسانيته .

يحلو لي أن اشعر ، ولا أقول أعرف ، أن الشعر يبدأ مما ليس شعريا ، لأن الاهتمام بتحويل الشعري الى شعر قد يتحول الى تقنية تفتقر الى العناصر الانسانية ، وقد تحول العملية الشعرية الى مختبر يحول القصيدة الى معادلة كيميائية . وفي هذه العملية تحل القصيدة . التي صارت كلاما عن الشعر ، محل الشعر ذاته .

ماذا جرى للشعر . . ماذا ؟ إنني أعلن خوفي من الاستباحة والفوضى من ناحية ، وأعلن خوفي من التقنية المحضة اللاإنسانية من ناحية أخرى . فهل يحق لنا أن نصرخ : آ ن لنا أن نعبّر بدلا من أن نكتب . وآ ن لنا أن ننفجر بدلا من أن نقطر ؟

وماذا جرى للشعر ؟ سيقال كما قيل من قبل إن سؤال الشعر هو جزء من سؤال المسألة الثقافية العربية الراهنة ، التي هي جزء من سؤال الوضع العربي برمته . وسيقال إن الانهيارات التي تصيب بنى المجتمعات العربية تشمل مستوى الشعر أيضا . ربما . . ربما ، ولكن تاريخ الشعر يقدم لنا الكثير من الأدلة على أن ازدهار الشعر ، أو انحطاطه ، ليس مشروطا ، دائما ، بمستوى تطور المجتمعات . وأن في وسع القصيدة العظيمة أن تنهض من الخراب ، إذا كان يحركها أمل عظيم ، أو يأس عظيم .

فهل فقد الشعر العربي الحديث الأمل العظيم واليأس العظيم معا ؟

إنه سؤال مفتوح على سؤال آخر :

ماذا جرى للشعر . . ماذا ؟

محمود درويش

هل انتهى زمان الشعر ؟

شوقي بغدادى

- ١٩٢٨ -

يوما بعد يوم ، وسنة بعد سنة ، وأنا أرقب بكثير من الدهشة والاسى القامات الكبيرة تشكو الخواء والبرود وانحسار الجماهير عنها في الأمسيات الشعرية . وحتى الذين يحضرون كنت أراهم غير مأخوذين بما يسمعون كما كان الأمر في السنوات الخاليات .

كانت الظاهرة تتضخم وتؤكد نفسها عيانا وأنا اتجاهلها مع غيري من المتفائلين ، وكنت أقرأ عن هذه الظاهرة في أوروبا الغربية ، الا انني لم أدرك حجمها الخطير حتى حين جمعتني الصدفة بالشاعر الفرنسي « جان بریتون » في مهرجان ستروفا الشعري العالمي في جمهورية مكدونيا بيوغسلافيا ، وهو ناشر أيضا وعضو في هيئة التحرير وإدارة مجلة « شعر » الفرنسية التي تصدر منذ سبعة عشر عاما ، كنا نتحدث عن أحوال الشعر في أوروبا الغربية أو في فرنسا بالذات ، وعن مدى اهتمام القراء هناك بهذا الفن ، وكان أن سألته :

كم يبلغ عدد النسخ التي تطبع من أول ديوان يصدر لأحد الشعراء الجدد ؟

فأجاب قائلا :

قبل انجاز هذا الامر لا بد من اجتياز عدة عقبات . . . أولا ، يجب أن يكون هذا الشاعر قد ظهرت له عدة محاولات شعرية ولمدة سنوات في المجلات الادبية بشكل كاف ومقنع لتكريس اسمه كتساعر موهوب حقا ، وبعدها تأتي عقبة العثور على دار نشر تقبل هذه المفامرة ، ذلك لأن دار النشر التي توافق على نشر المجموعات الشعرية الجديدة باتت قليلة جدا ، فاذا اجتاز الشاعر هذه العقبة فلن يطبع من مجموعته عندئذ أكثر من خمسمائة نسخة على الاغلب . .

واستغربت وقتها هذا الرقم كثيرا بالنسبة لبلد كبير قارئ مثل فرنسا . ولكن صدور هذا التصريح عن شخص مطلع مثل جان بریتون اعطاني مؤشرا جديدا ، اذا أضفناه الى مجموع المؤشرات المستقاة من الغرب ، امكنا ان نتأكد من أن تقلص الاهتمام بالشعر قد أصبح ظاهرة حقيقية في العالم الغربي .

عودة الى الوراء :

نيس ضروريا هنا أن نعود نحن العرب الى الجاهلية لنذكر الأعياد التي كانت تقيمها القبيلة عند نبوغ شاعر فيها ، ولا بذكريات الشعراء الكبار في العصور الاسلامية ممن كانوا ملء الاسماع والقلوب كالبحتري وابن الرومي وأبي تمام والمتنبي وغيرهم .

بل يكفي أن نذكر بعهد قريب لا يعود الى أكثر من ثلاثين أو أربعين سنة خلت ، كانت فيه قصيدة للرصاصي أو الجواهري في العراق ومثلها لأحمد شوقي وشوقي أو حافظ ابراهيم في مصر وأخرى لبديوي الجبل وأبي ريشة في سوريا كافية لاثارة الراي العام . واقبال الجماهير على الشعر بشكل مؤثر كان يقلب الحكومات القائمة أحيانا رأسا على عقب أو يصبح على الأقل المتعة الاولى في وجدان البشر .

ولم يكن الامر مقصورا على جماهير المثقفين بل كان يتعداها الى الجماهير البسيطة التي كانت مشغوفة بالشعر قراءة واقتناء وحفظا حتى يصعب وقتها تصور حركة المجتمع العربي دون تدخل الشعراء ومشاركتهم الفعالة .

لا بد من الاعتراف الآن ان تلك الايام قد تلاشت الى حد بعيد ولم يبق منها سوى الاصدااء ، وان الاصوات الشعرية التي ما تزال مسموعة على نطاق واسع تتضاءل يوما بعد يوم حتى ليتمكن حصرها في اسمين أو ثلاثة لا أكثر .

ما هو تفسير هذه الظاهرة ؟

ان تفسير هذه الظاهرة مسألة بالغة التعقيد وقد تحتاج معالجتها الى مؤلف ضخم ، ولكن اختصارا يمكن رد المسألة الى عاملين أساسيين ، أحدهما يتعلق بالمنتج أي الشاعر نفسه والآخر بالمتلقي أي القارئ ، مع الاعتراف بأن كلا الطرفين يتعرضان لضغوط مشتركة متشابهة ولكنهما في الوقت نفسه يختلفان من حيث الوضع الاساسي لكل منهما حيال طبيعة القضية بين الابداع والتلقي ...

لا شك أن الشاعر العربي المعاصر يواجه معضلة درامية - اذا صح التعبير - من نوع خاص حين نأخذ بعين الاعتبار انصراف الذي نشب في أعماقه مع هجوم الحداثة بين طموحين يبدوان حتى الآن طرفين في معادلة صعبة الحل : أولهما يدفعه الى التجديد والابتكار تحت دافع التطور الطبيعي ومجاراة الثقافة الغربية ، ولكنه طموح يهدده في الوقت نفسه بالانقصاص عن الجماهير العاجزة حضاريا عن مواكبته ، والطموح الآخر يدفعه الى الحفاظ على صلاته بالتراث والتقاليد وبالتالي بالجماهير ، الا انه طموح يهدده بالتخلف عن ركب الثقافة المعاصرة المتقدمة .

نيس من السهل عمليا الاحتفاظ بالتوازن بين هذين الطرفين المتباعدين حتى الآن ، ولذلك كان بدهياً أن تهتز الخطأ على هذا الطريق ، وأن تعكس التجارب الشعرية هذا الاهتزاز والقلق بأشكال متباينة بين قطبين متطرفين : أحدهما يراهن على المستقبل غير عابئ بالمستوى الحصري النوعي الراهن للبيئة ، وجماهير القراء الواسعة ، فيطلع على الناس بانتاج مبهم غريب على ثقافتهم وأذواقهم . والآخر يراهن بالعكس على الماضي غير آبه بمتطلبات العصر ، فيطلع على الناس بانتاج مستهلك مبتدل لا يرضي طموح البشر العميق الى الجديد ، وكأن جماهير القراء بغريزتها الصادقة - اذ ترفض الاثنين معا - تعبر عن موقف ثالث لا تستطيع أن تبلوره في مواصفات محددة ، غير ان التجربة الزمنية تثبت يوما بعد يوم ان كثيرا من التجارب الشعرية المحدثه الناجحة كانت ، في نهاية التحليل ، تجسيدا عمليا ملهما لهذا المناخ السديمي الذي ما يزال في طور الشكل داخل الوجدان الجماعي ، الذي استطاع الشاعر أن يبرزه طاقة خاصة من موهبته وإخلاصه في الاصغاء الى صوته الداخلي من جهة ، وصوت التراث والبيئة المحلية من جهة أخرى ، في اطار متكامل مع العصر .

رفض الموسيقى :

وفي الايقاع اندفع كثيرون أيضا متأثرين بالترجمات النثرية عن الشعر الغربي ، ومتطلبات التعبير المعاصرة المتطرفة ، أو بالهبوط المستمر للمناهج التربوية في تدريس اللغة العربية ، وعدم العناية بتعليم العروض العربي المدهش بغناه الإيقاعي ، والتميز تميزا كبيرا بأصالته وألوانه المتنوعة ، إضافة الى دوافع أخرى مشبوهة متأثرة بشكل أو بآخر بالمشروع العالمي التدميري لإصالة الشعوب والإنسان في العالم المتخلف الفارق في التبعية . كل ذلك دفع الكثيرين من الشعراء الى نبذ التراث العروضي نبذا تاما ، وتبنى ما يسمى بقصيدة النشر بديلا للشعر الإيقاعي ، ورفض أية محاولة في تجديد الإيقاع في الشعر ليس

التزاما بموسيقا خارجية كما يقولون ، وانما هو تلبية لفريضة أصيلة في الانسان وخصوصا لدى الشعوب ذات التراث العريق .

وضع القارئ العربي :

لعل اهم المؤثرات التي دفعت وما تزل ندفع القارئ العربي الى الابتعاد عن ميدان الشعر هو ما يسمى بنمط الحياة الاستهلاكية التي اجتاحت المجتمع العربي ، هذا النمط من الحياة الذي يجعل التعامل مع الاشياء عامة خاضعا لقانون الفائدة المادية المباشرة .

ان الاهتمام بقراءة الشعر محتاج الى انسان قادر حقا على ان يخلو الى نفسه ، وان يجد متعة فعلية في تأمل ذاته والحياة من حوله تأملا روحيا صافيا بعيدا عن الرغبات النفعية المباشرة . هذا الصفاء الداخلي لا توفره المجتمعات الحديثة بسهولة ، واذا كان لا بد من القراءة فان الناس باتوا يهتمون بالروايات المثيرة القادرة على منافسة السينما والتلفاز او في احسن الاحوال بالبحوث والدراسات الجادة التي يعتقدون انها اكثر جدوى في فهم ما يجري في العالم . لقد باتت قراءة الشعر اذن نوعا من الترف او بتعبير أدق مضيعة للوقت الذي بات ضيفا جدا في عصر الاستهلاك والسرعة ، والتزاحم .

اما العامل الآخر المؤثر فهو راجع في اعتقادي ، الى المناخ المعنوي الهابط الذي خلفته الهزائم ولنكسات القومية المتلاحقة منذ بداية عصر النهضة حتى الآن ، والى الفراغ الروحي الكبير الذي كرسه افلاس الايديولوجيات العربية لمختلفة وأنظمة الحكم التي عقد عليها المواطنون آمالا كبيرة في العقود الماضية .

في أجواء الهزيمة :

لقد كان الشعر في أيام الصعود الوطني في الاربعينات والخمسينيات خاصة هو الفن الادبي الاكثر نشاطا وتأثيرا في الجماهير المتوقدة حماسة

آنذاك - وما زلت أذكر - وأنا من الذين اسهموا الى حد كبير في غمار هذا التيار إبان الخمسينيات - التجاوب العاطفي والفكري 'العميق' الذي كانت تحدثه قصائدنا المنشورة أو الملقاة من على المنابر . لقد كان ثمة نوع من القناعة لدى الشاعر والقارئ بأن الشعر هو التعبير الأمثل عن هذه الروح الوطنية الصاعدة ، وأنه أكثر 'الفنون' قدرة على الاسهام في عملية التغيير الاجتماعي بسبب المناخ الديمقراطي النسبي الذي كان سائداً في تلك العهود . كان الناس واثقين من انفسهم ، وبالتالي من شعرائهم ، ولكن النكسات القومية والوطنية المتلاحقة بعد ذلك وضعت هذه الثقة الكبيرة كلها موضع التسك ، ثم انحسرت واستحالت الى نوع من الاحباط والتشاؤم في جدوى اية كلمة تقال ، وعلى الخصوص في ظل المناخ التعسفي الذي أطاح بنسائم الديمقراطية القليلة . وهكذا حل محل الثقة القديمة اعتقاد شعبي راسخ بأن عملية التغيير تحكمها قوى الطغيان والعنف المنظم لا قوة الفكر أو الشعر .

وبهذا المعنى بات 'الناس' يستمعون الى الشعراء بقبالية أخرى مفارقة وكأنها تقول لهم : مساكين أنتم يها الشعراء انكم تجهدون انفسكم دون جدوى ! .

فاذا اضعفنا الى كل هذا روح المداهنة والتملق التي راحت تطفئ على كثير من رجال الفكر والفنون عامة حيال هذا الشعور الطاعني بعدم الجدوى والرغبة في نسيان السلامة ، نجد أن جمهور القراء بدأ ينتقل شيئاً فشيئاً من موقف الرثاء للشعر والمفكرين الى موقف العداء والريبة في النوايا الحقيقية لهذا الهراء الكبير الذي يسمعون ههنا وهناك متشدقا بالكلام الرنان المبتذل والشعارات الكبيرة التي فقدت محتواها .

تلك هي بشكل عام الصورة السائدة لوضع الشعر العربي في هذه الايام . لكن هذه الصورة الكالحة لا تخلو من اشارات مضيئة لا يمكن

تجاهلها . انها تكمن في طبيعة تطور البشر ونضالهم اليومي المستميت
للتشبث ببقايا جزيرتهم الروحية بعامة والفنية بخاصة ، وفي طليعتها
:السعر ، وظيفة لا يمكن الاستغناء عنها .

وتلك بالتأكيد ليست مهمة الشعراء وحدهم ، وانما هي في الوقت
نفسه مهمة البشر في الا يستسلموا للياس وإغراء المادة ، وأن يقاوموا
بدورهم وأن يحتفظوا في أعماقهم الملونة بتلك الجزيرة الروحية التي
يسهم الفن الاصيل في انقاذها ، كي يبقوا بشرا أسوياء يطلبون الشعر
كما يطلبهم الشعر نفسه في آن « واحد » . .

شوقي بغدادي

الشعر حصانتنا

نزيه أبو عفش

- ١٩٤٦ -

دائماً .. الاسئلة ذاتها :

ما جدوى الفن ؟!

أي نفع يمكن ان يجنيه الانسان من قصيدة أو لوحة أو عمل موسيقي ؟

ما هو دور الشعر ان كان للشعر دور ما في تحسين الشرط المعاشي للبشر ، والارتقاء بسوية حياتهم على الارض ؟ .. دائماً ، الاجابة نفسها:

« من يدري ؟! .. » .

وبطبيعة الحال لم يوجد بعد من يملك الجواب القاطع حول ضرورة الفن ، وأهمية الدور الذي يلعبه في حياة الجنس البشري ، نستطيع ببساطة حساب ما قدمته الكهرباء لسكان الارض ، نستطيع تقدير الفوائد والخسائر التي تربت على اكتشاف النار أو البارود أو قوانين الجاذبية .. لكن لا أحد كما اعلم يجرؤ على تحديد الدور الحقيقي ، والفائدة الحقيقية ، أو حتى الجدوى من الاستمرار في هذه اللعبة العابثة ، المفلقة ، غامضة المواصفات التي يسمونها : الفن .

الاسئلة اساساً ، وان كانت تصدر عن اناس اسوياء يتمتعون بقدر لا بأس به من الذكاء والفطنة وحسن النية ، خليقة بأن يطرحها البقالون،

ومضاربو العقارات ، وتجار خردوات الھن الیدویة ، لأن هؤلاء قادرون على تحديد المواصفات الدقیقة للسلعة ، ودورها الوظيفي وبالتالي الثمن المناسب لها مقارنة بنظیراتها من السلع الاخرى ، منزل ، أو دراجة ، أو مطرقة .. أو رصاصة مسدس ! ..

لكننا هنا امام « سلعة » من نمط آخر ، سلعة هي في نهاية الامر « طموح » للإرتقاء بالقيم الروحية والوجدانية للبشر ، محاولة للوصول الى الحالة الارقى والاکمل والاكثر نقاء لجوهر الانسان ذاته : عالمه الروحي . ولهذا یفقدو استخدام المقایيس المألوفة في تسمين العمل الفني كمحاولة قياس القبلة بالساعة الرملية ، ولمسة الحب بمیزان الضغط الجوي ، وما يحدثه احتفال الربيع على سفح جبل بمقیاس ریختر لحساب شدة الزلازل . ولأنه لم یوجد بعد - ولن یوجد بالتأكید - المیزان المنصف والدقیق الذي یمكن بواسطته قياس الوزن النوعي لقصيدة ما على سبیل المثال ، فلسوف نجد انفسنا دائماً متورطین في حيرة ابدیة لا مهرب منها الا بالاسترسال فیها ، مكثفین باستعادة ما قاله کوکتو :

« الشعر ضرورة .. وآه لو كنت اعرف لماذا ! .. » .

نعرف جيداً ، وبتواضع مطلق ، ان القصيدة لن تتمكن في يوم ما من العثور على المعادلة السحرية لتحويل المعادن الخسيسة الى ذهب ، ولن یكون بمقدورها يوماً ان تزيد من انتاج البطاطا في اعماق المحيطات ، أو تساهم في مشروع اطالة فصل الربيع على الارض ، تماماً كما لا یمكن لأحد أن یقلب الدیناصورات في إناء زجاجي ، ولكننا بالمقابل نشق ان الانسان لو لم تقده حاجته للفن الى اكتشاف الاغنية والرسوم والقصائد .. لكانت حیاته إبأس وأردأ وأشد هولاً .

هل یجرؤ أحد على تخيل انسان لا یفني، لا یحب، لا یشفق ، حين یفاجئه مشهد ولادة نهار في حقل مدروز بالترجس والاقحوان والاعشاب

البرية ، يسيل كالنشيد الإلهي على حواف صخرة هي مزيج من القوة والحنان وجلال العناصر الأولى .. تحت سماء لها « لون السماء » ، عميقة عمق « السماء » .. وغامضة أيضا بقدر ما في السماء من غموض واستحالة على اللمس !!.

الذين يطلبون من القصيدة ان تكون فادرة على احياء الموتى ، وتعديل امزجة الزلازل ، وحسم نتائج الحروب ، والانتصار على اعراض الشيخوخة او الكساح او الحمى المالطية واهمون .. واهمون الى درجة محزنة ، ليس اقل وهما من راهب منكفىء في كهف يحلم - بالصلوات - ان يمنح الانسان وعد الخلود الذي اضاعته تفلحة اكلتها حواء في فردوسها الغابر القديم .

الخلود هو ان نجيا ، ببسالة ، بصبر ، برضى احتمال لما يترتب على العيش من آلام ، بما أمكننا من النقاء والانسانية ونبل الروح : هذا شعار القصيدة .

ان تكون قادرين على تلمس سعادتنا في فرح الآخرين ، في ربط مصائرنا الردية بمصائر شركائنا في العيش على الأرض ، وأن نحلم دائما بمستقبل تكون حياتنا فيه أرحم وأعدل وأكثر براءة : أن تكون أحرارا بحق .

القصيدة بهذا المعنى ، هي الرياضة التي تقربنا أكثر من المشروع الانساني ، هي اداتنا الفريدة لصنع المثال الاكمال .. مهما كان تحقق ذلك « المثال » بعيدا أو حتى مستحيلا .

ستبقى الأحلام مفتوحة للانسان ، وستبقى القصيدة تؤذن في فضائنا الراكد المسدود : ان الحياة هي ما نحلم عنها ، هي طموحنا الدائب الأزلي الذي .. كالفضاء الأزرق الذي يحيط بأرواحنا : عمق ، غامض ، سرايبي .. ولكننا بدونه ، وبدون عمقه وزرقته وانفتاحه المطلق

على ما نجهل .. سنكون أشبه بكائنات مربوطة من أعناقها الى اجران
مدكوكة بعلف الحيوانات .. نلتهم منها ونلتهم ، حتى يجيء وقت نكتشف
فيه أن أرواحنا لم تعد فينا : كنا نقتات على شعر أرواحنا .

اذن ، هل في وسعنا أن نقول : ان الفن هو حاجة أرواحنا الملحة
والأبدية الى زاد لا يؤكل ولا يباع ، ولا يمكن خزنه في صندوق أو ايداعه
في مصرف مركزي !!

بلى : هو زاد أرواحنا .

مزيج خارق من صلوات ، ونبوة ، وجسارة قديسين . لكنه ، في
لحظة ما ، في احتدام امل ما ، حين تبلغ نار الروح أوجها .. قادر أن
يحيل التراب الرث الى ذهب سماوي ، والرمال المسفوحة بين اقدام
البهائم الى زجاج رهيف .. هيف .. هيف ، كمزلق اقدام الانبياء :
الشعر حصانتنا .



.. هل يكفينا القول : ان الشعر نبوءة ؟!

في هذا العالم الذي باتت فظاعته شديدة الانفصاح ، شديدة
الوطأة ، ربما سيأتي يوم يستطيع كل انسان فيه أن يتنبأ بمصيره
الشخصي ومصير العالم حوله . واذن .. فان النبوءة ليست معيار
الصلاحية الوحيدة في الفن ، لانه حين يكون العالم كله غارقا في القاذورات
والدم والخوف من الاندثار .. تتحول نبوءات القصائد كلها الى ما يشبه
« حدوة حصان » معلقة فوق عتبة البيت ، لا ترد عن سقفه الصاعقة ،
ولا تقي جذرائه من السقوط ..!

« اننا نرى العالم يفرق .. » ! ..

تطلق القصيدة نبوءتها البائسة هم تخذ الى النوم ، او ترتد الى صومعتها مكتفية باطلاق تأوهات كما يفعل القديسون ، متجاهلة أن غرق العالم لا يواجه نبوءات الكسالى وذعر الحالمين وانكفاء الزهاد .. حتى لو تحولت الأرض كلها الى مدجنة لاكثر القديسين .

في مسرحية « بشارة مريم » لبول كلوديل نتلمس طرف اجابة قد يكون من المفيد أن نسقطه على بعض مطالبنا من الشعر . فحين تموت ابنة « مارا » تذهب الى أختها « فيولين » التي انصرفت الى مزاوله القداسة !... » بعد اصابتها بداء البرص ، راجية ايها أن تعيد الحياة الى طفلتها الميتة .

— أبني وسعي احياء الموتى ؟

— فأي نفع لك اذن ؟

— نفعي أن اتالم وأن ابتهل .

لم تكن « فيولين » معنية بموت الطفلة قدر ما كانت معنية « بالقداسة » التي هبطت عليها مع البرص الذي أصيبت به . كانت تتطلع الى مزيد من الانكفاء ، مزيد من الكسل ، أو باختصار : « مزيد من القداسة !... » متلذذة بداء برصها ، وأينها المرفوع على هيئة ابتهالات بائسة يتسلى الهواء بابتلاعها على الفور .. غير مدركة — هي البرصاء الزاهدة المعتزة بقداستها المزرية — أن من السهل على من ابتلي بالبرص أن يصبح قديسا !... بحيث يمكننا القول :

ان القداسة هي الهواية الأنسب لأناس لا يستطيعون فعل أي شيء !... .

أما « مارا » بطلة البحث عن الحياة بأية وسيلة ، حتى لو اضطرت الى اختلاس حياتها من الغير — كما فعلت حين استدرجت اليها الرجل

الذي كانت فيولين تحبه وتتهيا للزواج منه - فلم تكن مهمة بقدسية الدور الذي تلعبه فيولين المكتفية بالامها . كانت « مارا » تبحث عما يعيد الى طفلتها الحياة ، ملخصة كل عذاباتها بالصراخ :

- أنا لا أرضى أن تكون ابنتي ميتة . عليك أن تعيدها حية .

- إن أقل ما تطلبينه مني هو أن أدين الله .

- أنا لا أطلب منك إلا ولدي .

أما « فيولين » فكانت تعرف حدودها جيدا :

- لو كنت قديسة لعلقت .

- عليك أن تكوني قديسة حين تتوسل اليك بأئسة مثلي ...

...

هي ذي الاجابة اذن . هو ذا طرف الخيط الذي يمكن بواسطته أن نحدد الدور الحقيقي للشعر . ونرسم أفقه النهائي : أن نشارك في صناعة قدر العالم ، لا أن نكتفي بالنظر اليه والبكاء على ضريحه .

وعلى أية حال ، فإن أيا منا لا يجرؤ على التوهم بأنه قادر - بقصيدة ما - على تغيير وجهة الحياة ونقض نواميسها . ولكننا ملزمون بافتراض أن قانون العبث الذي يحكم مصائرنا قابل للنقض ، او على أقل تقدير . ليس منزها الى الدرجة التي نجعلنا ننصاع اليه ونضع أعناقنا تحت شفرات مقاصله المهلكة .

واهمون ؟!

أبدا .

ان لدينا من اليقين ما يكفي لجعلنا نستمر في ما أسندته اليينا
الحياة من أدوار . . دون أن يداخلنا الشك في جدواها . ذلك لأن حياتنا
في الميزان . وحين تكون الحياة مهددة . . فلن ينفع الندابون معها في
شيء . ان علينا أن نرفع الأكف ، والصرخات ، والأسلحة : ان علينا
أن نأمل .

هل أقول اذن : ان القصيدة هي صوت آمالنا ؟!

ربما .

ومهما تكن القصيدة يائسة ، موحشة ، وسوداء . . بظل الأمل
هو عمود سقفا الوحيد ، ضمانتها الوحيدة ، مغزى وجودها الاوحد :
القصيدة هي الأمل .

منذ مئات السنين أطلق سوفوكليس نبوءته الكبرى :

« الكلمة ستحكم العالم . . . » .

لم يكن سوفوكليس مغفلاً ليعتقد ، بهذه البساطة ، أنه قد اقترب
اليوم الذي تستطيع الكلمة فيه أن تطيح بأنظمة القهر المدججة بالسلاح
والفتوحات العلمية ، ومعاهدات ترويج الموت . ولكنه ، أيضاً ، كان
يعرف أن البشرية اذا كانت راغبة حقاً في الحفاظ على حياتها المهددة
بالزوال في أية لحظة . . . فلسوف يكون من الحتمي أن تنقلب قوانين
العبة - اليوم أو غداً أو بعد مليار سنة -

« الحياة ستبقى .

أو لأقل : إننا « نريد » للحياة أن تبقى .

واذا كنا واثقين من ذلك . . فان علينا ، أيضاً ، أن نثق بدور
الكلمة ، بجدواها وصلاحتها ، ببسالتها ودأبها ونبل طموحاتها . علينا

ان نوقن دائماً ان القصيدة انما تتطلع الى الحياة ، الى الافق الاخير الذي تنهار فيه صروح العسف التي ابدعتها مخيلة الابالسة والطفاة والمعتوهين .

الحياة ستبقى .

وستبقى القصيدة - ربما آلاف السنين الاخرى - ترفع صيحتها وتهز سكينه الموتى .

القصيدة دليلنا الى الأمل . مفتاح يقظتنا الذي حين ن فقدته نفقد معه كل شيء . كل شيء .

أبدأ .. ليس لاننا حاملون فحسب .. فنحن نعرف جيداً أن البشرية التي اكتشفت الديناميت والأسلحة الجرثومية وأسرار انشطار الذرة ، وما لا آخر له من أدوات القتل ...

هي نفسها التي أعطينا فنون اليونان ، وعبقريات عصر النهضة ، وروائع المدرسة الهولندية .

ومهما يكن المشهد فاضحاً ، ومفرغاً ، وهلاكياً ، فان لدينا على الدوام ما نسترشد به ونعزز آمالنا وطموحات أرواحنا الى النور .

إن هتلر لن يكون بحال من الاحوال « حفيد » البشرية الارقى .. ولا ستالين أيضاً .

ثمة منارات تنهض ، ولا بد من وضعها في الحساب .

صحيح أن الطفاة يتركون من الندوب ما لا يمكن نسيانه .

لكن .. هل يمكن نسيان موتسارت وفاغنر ؟ غوته ، وتوماس مان ، وهرمان هسه ؟ دستوفيفسكي ، تولستوي ، وبلاطونوف ؟! وصولا الى فالتين راسبوتين ويفتوشنكو وغونتر غراس ؟!

هل يمكن إهمال ما قدمه للبشرية رجال مثل : دافنتشي ، ميكلا
أنجلو ، بيتهوفن ، هيجو ، الخ .. الخ ؟!

من هوميروس الى المتنبي ،

من بوشكين الى محمود درويش ،

من ياخ الى كارل أورف ،

من سرفانتيس الى غارسيا لوركا .. الى .. الى ..

ثمة نور يتصل . ثمة نور يفيض :

ثمة نور .

... وإذن فأننا لا نجازف حين ننحاز الى الامل .

ثمة في في الميزان ، قتلة ومبدعون ، طفاة وشعراء ، أسلحة
وموسيقى .

ثمة - باختصار - لعنة شيطانية تتفاقم ، وقلوب بشر لا تكف عن
المكابدة والسعي وإبداع القصائد .

ولربما لم يحن الوقت بعد للاعتقاد بخلاص نهائي .

لكن الصيحة مسموعة والعراك محتدم ، والبشرية منهكة في
تنظيف قميصها من القاذورات والعفن والدم .

سيخرج طفاة جدد .

ستأتي حروب مفرزة ..

وسيعقب الهلاك هلاك ..

لكن .. سيخرج شعراء حيون .

لكن .. ستأتي أوقات حب ، تفيض فيها قبلات العاشقين
وتسيل على حجارة الارصفة .

لكن : ثمة آمال .

ثمة أرواح تبدع .

ثمة قصيدة تنهض .. وعلى كتفها نضع رهاننا الاخير .. الاخير .
لن نذهب بعيداً في الأمل .

لن نجازف بمزيد من الأوهام ، فيما تصلنا — من هنا وهناك —
صحيات دمر حقيقي .. منذرة ببنو نهاية عصر الكلمة ، وعبثية مسعاها
ليس من أفواه مشككين ، أو جهلة ، أو مرتدين .. كما يروق لنا أن
نتوهم لنمنح لأنفسنا العزاء ، بل — في الغالب — من أناس هددوا
حياتهم كلها في جحيم العمل الإبداعي ، مسحوقين بحقيقة أن حياتنا
على الأرض باتت تتدهور بتسارع مخيف ، مدفوعة إلى حضيضها الختامي
بقوة شيطانية لعالم مجنون . ولن يجدينا نفعا ، أمام الهيجان المفزع
للعقل المسعور الذي يسوق حياتنا ، والذي لم يعد في وسع أحد أن يلجم
نزوعه الجنوني إلى السيطرة وتسييد الآلة وهيمنة العلوم الحديثة على
مقدرات الروح .. أقول : لن يجدينا نفعا أن نعقد آمالنا على هذا
« العقل الشيطاني » الذي تحول مع الزمن إلى « فرانكشتاين » حقيقي
لو قدر له أن يفلت فلن يكون بمقدور أحد قط أن يردعه ، أو ينجو من
هلكوته ، حتى تعم الخرابة الأرض كلها .. كلها ..

بلى .. نعرف أن العالم موشك على الانهيار .

وبلى .. نعرف أن البشرية تقف الآن مدعورة أمام لوحة التحكم
الطائشة لمنجزاتها العقلية ذاتيا .. بحيث يمكن القول : ان البشرية
التي رهنت عبقريتها كلها للوصول بالعقل الانساني الى ما وصل اليه ،
هي الآن في حاجة الى نظام عقلي جديد يعيد النظر في كل ما أنجز من
قبل ، أو ربما ينقض أو يدمر كل ما تم انجازه . انها في حاجة الى
« عقل نقىض » يتيح للروح أن تنهض من جديد ، أن تمارس رقابتها
وتقيم تحصيناتها الدفاعية القادرة على درء الجنون الخرافي
« لفرانكشتاين حضارتنا » الأعمى ، الذي يتهدد مستقبل الحياة على
الكوكب : انها في حاجة الى الفن .

لكن التحذيرات مفزعة هي الأخرى ، بحيث تقفل في وجوهنا جميع
الابواب ، ونقطع علينا جميع الآمال .. حتى ما عقدناه منها على الفن
نفسه .

ننصت الى صيحة جيمس جويس :

« نأعرف أن الفن مجرد لعب . لكن الأطفال قادرون على اللعب
ايضا .. والفول قادم في جميع الأحوال !! .. » .

لنقل : إنه لعب فعلا .

ولنعترف : إن الفول قادم وشيك .

لكن .. إذا كان لم يعد في وسعنا أن نتكيف مع هذا الخراب الطائل
العظيم .. فان علينا - وربما كان ذلك بعض واجبنا تجاه لعبتنا
الاساسية : الفن - أن نسدد حصتنا من فائورة الديون المنهكة التي
يخلقها لنا العلماء ، والقادة ، ومحركو طاحونة العبث التي تهدد مصير
العالم .

علينا - نحن الشعراء خصوصا - أن نشق نبوءة سوفوكليس
ونأمل بإمكانية سلطة الكلمة على العالم .. وقريبا أيضا .

نعرف أننا نراهن على « شبه مستحيل » .. تماما كمن يراهن
بحياته على الرقم السابع والثلاثين في الروليت !! .

ونعرف ، أيضا ، أن حياتنا مهددة ، خالية من البهجة ، خالية
من كل ما يحرك فضيلة التأخي الانساني : خالية من الحياة !! . لامجال
أمامنا للتفكير في المزيد من الموت . انها حياتنا على أية حال . ولأنها
كذلك ، وأيضا لأنه ليس في متناولنا « حياة بديلة » نركن إليها ،
فلسوف نكتفي بالأمل :

« إذا لم تكن الحياة رائعة .. فلنحلم أنها ستكون كذلك في المستقبل
من الأيام .. » .

- جنون !؟

- ربما .

لكن الجنون مطلوب أيضا . بل وربما يكون الجنون ، الآن ، أكثر
عقلانية وحكمة ورجاحة من العقل نفسه . إن الجنون هو ما يلزمنا .
وربما تكون القصيدة - من حيث هي عمل جنوني خالص - قادرة على
إغاثتنا في مواجهة الجنون الأعظم الذي يهيمن على ضمير العالم .

إننا نرى ، ونسمع ، ونعرف المصير الذي ينتظرنا إذا نحن اخلدنا
الى كفاءة العقل الذي لم تقدنا وقاحته الى غير اليأس .

إننا نرى : تتقدم الأسلحة وتتقهقر قلوب البشر . يتقدم القتل
وتنحسر الأفضيات . يتقدم عصر العجائب سالبا براءة الروح ، فيما
الانسان هو الخاسر الوحيد .. والأبدي !! .

ها نحن نقتحم عصر « فضاء ملفوم » بكامل غرورنا ، وغطرستنا ،
وهزالنا الروحي .. دون أن نفطن الى أن أرجلنا لم تعد - بل ربما لم
تكن - ثابتة على الأرض !

كانما نحن الآن في حاجة - ليس الى أديسون ليكشف لنا أسرارنا
أعجوبة الكهرباء - بل ربما الى أن نعيد بأنفسنا اكتشاف معجزة النار
من جديد : أن نستعيد براءتنا الأولى وجداننا الأول ، بسالة أرواحنا
الأولى ، وحصافة قلوبنا التي نستعين بها على فظاعة أعاجيب العقل ..
ونجمل « من الداخل » جدران كهوفنا الفارقة في الآثام .

علينا أن نوقن « بقداسة » ما نملك من ثروات لم نعرفها قصائدنا
من قبل أي اهتمام . وإذا كنا نعرف أن ثروة العصفور غناؤه ، والزهرة
عطرها ، فان ثروة القصيدة إنما هي : صدى الانسان فيها ، صدى
أساه ، لهفته ، حنينه ، بلواه .. أو سعادته التي لم تتحقق بعد .

لن يبرئنا الصمت .. كما لن تبرئنا إبتهالات السفقة . لاننا حين
نكتفي بتقمص أدوار الشهود على جرائم عصرنا الميمون .. فانما نكون
قد قبلنا أن نكون شركاء فيها أيضا .

لن يبرئنا الصمت .

لن يبرئنا التنصل من الخوض الشجاع في الجحيم البشري ،
متذرعين بحماية فضائلنا من الانحدار ، وأيدينا من التلوث ، وقمصاننا
من غبار مقاربة الآخرين .. لاننا ، وقتئذ ، لن نكون أبرأ من « يهودات »
يزاولون أحلام قداستهم على سقوف مقابر الموتى !!

لنتمثل صيحة « يوحنا الذهني الفم » :

« من الأفضل أن يكون الانسان أقل فضيلة ويرد الآخرين ، من أن
يصلي في أعالي الجبال .. مكتفيا بالنظر الى اخوته يهلكون .. » .

إن من السهل علينا أن نلبس اجنحة القديسين ونتفرج ، من فوق ، على هلاك العالم . لكننا ، حين اخترنا أن « نلعب » هذا الدور التراجيدي الظالم ، مجردين من الأسلحة والأوهام وكبرياء الأبطال ، إنما اخترنا أن نحمل بقصائدنا ما يمكن من آلام العالم . . . تماما كما كان يحلم « بولص » أن يتم بجسده ما نقص من آلام المسيح . والا فلسوف يكون من حق الآخرين أن يدبروا وجوههم الى الخلف متذرعين بحتمية السقوط الأخير ، مؤمنين كما آمن « جورج دوموزيل » بأن تاريخ الانسانية لا هدف له ، وليس للبشرية من رسالة سوى أن تنقرض كما حصل لفصيلة الديناصور !!

وقتئذ : سلام على كل أحد . سلام على كل شيء .

لن يفيئنا هتاف ، ولن يوصل زجاجات رسائلنا أي بحر .

لن يشفع لنا بكاء ، أو أسف ، أو صيحة ندم مسفوحة في الفراغ .

ولن يكون في وسع قصائدنا أن تنقل سوى صدى ابتهالاتنا الأخيرة على سطح عالم يحشر نفسه في تابوت !! .

نزيه أبو عفش

المصدر : دوايسات الاشتراكية ، دمشق العدد الثقافي الثالث صيف ١٩٨٨ . نشرت
المقالة للمرة الاولى عام ١٩٨٧ .

الذهب والتراب

الشعر الحديث بين روح المعنى وطبلة الايقاع

فاصل العزاوي

من خطأ معرفي وثقافي ارتكبته الشاعرة العراقية نازك الملائكة في العام ١٩٤٧ وخطأ آخر وقع فيه الشاعر السوري أدونيس في العام ١٩٦٠ اقتبست حركة الحداثة الشعرية العربية حتى على تمييز معنى ومفاهيمها المرتكبة عن نفسها ، فاقدة القدرة حتى على تمييز معنى المصطلح الذي يرتبط بها . فعندما نظمت نازك الملائكة قصائدها القائمة على تعدد التفعيلة بين بيت وآخر اعتقدت أنها تعيد بذلك في اللغة العربية انتاج قصيدة الشعر الحر المعروفة في اللغات الاوروبية ، في حين أن ما فعلته وفعله آخرون قبلها وبعدها هو أنها انتقلت من شكل خاص للقصيدة العربية التقليدية (الشكل العمودي) الى شكل شعري تقليدي في اللغات الاوروبية ، وجد دائما ضمن ارتباطه بالوزن والقافية . وهذا يعني أن نازك الملائكة استبدلت بالتقليدية الشعرية العربية تقليدية شعرية أوروبية ، أطلقت عليها اسم « الشعر الحر » المقتبس من اللغة الانكليزية ، ضمن خطأ في فهم معنى المصطلح نفسه ، حيث يعني « الشعر الحر » في الثقافة الاوروبية نقضا كاملا لمفهوم « الشعر الحر » المساء فهم معناه في الثقافة العربية ، لأنه معنى يقوم ببساطة على التخلي عن الوزن والقافية ، وهما مظهران من مظاهر القصيدة التي كتبها نازك الملائكة وبدر شاكر السياب وكثيرون غيرهما . وإذا كانت نازك الملائكة قد صادرت تسمية « الشعر الحر » ، مطلقة إياها على شعر ليس

حرا ، فلم يبق أمام أدونيس بعد ثلاثة عشر عاما من ذلك سوى خيار السير في طريق الأخطاء . فما دام الشعر الحر يعني القصيدة الموزونة (ضمن نظام حر للتفعيلة) فلا بد أن تكون القصيدة المتحررة من الوزن والقافية هي « قصيدة النثر » التي نقل مصطلحها من اللغة الفرنسية ، في حين أن قصيدة النثر تعني شيئا آخر غير التحرر من الوزن والقافية وتكاد تكون غائبة كاتجاه ضمن الحركة الشعرية العربية الجديدة .

هل يبدو كل هذا شكليا ؟ أبدا ، إذا الأمر لا يتعلق فقط بالتباس في فهم معنى المصطلحات وإنما أيضا ، وهذا هو المهم ، بالمعنى الثقافي الذي يرتبط بها ويحدد عبرها علاقتنا بحدثة الكتابة . فما دمنا نعيش في زمن تنهد فيه الحدود باستمرار بين الثقافات وما دمنا قد اقتبسنا مصطلحي « الشعر الحر » و « قصيدة النثر » من الثقافة الأوروبية ولم نستخرجهما من تراثنا الخاص مثلا ، فانه يصبح ضروريا الالتزام بمعناها المحدد شعريا وثقافيا بدل مواصلة المزيد من الالتباس وسوء الفهم . اننا لا نستطيع مثلا تسمية الرواية مسرحية والقصة القصيرة خاطرة واللوح سمفونية بدون أن تقع في القوضى ، بل وأن نخرب معناها الحقيقي ، وفي الشعر العربي الحديث يعكس الأمر طفولة ثقافية . فإذا كان الغرب يمتلك شعرا حرا وقصيدة نثر ، فما نحن نمتلكها أيضا ، مثلما امتلكننا كل شيء آخر في الغرب ، ولكن بالقلوب .

الحياة السرية

كل شكل شعري هو موقف رؤيوي من العالم وطريقة في النظر اليه والاقتراب منه . وهذا يعني أن الروح الكامنة وراء القصيدة العمودية هي غير الروح التي تقف وراء قصيدة التفعيلة والتي تختلف هي الأخرى عن الروح التي تنبثق منها القصيدة الحرة أو قصيدة النثر . فالشكل الشعري في كل هذه الأنماط يرتبط بمستوى وعي العالم وطريقة الاقتراب الجمالي منه مهما كان الموضوع الذي يتعامل معه . ولهذا فاننا لاننظر الى القصيدة خارج آلية الكتابة والوعي الذي ينتجها . فسواء كانت

القصيدة موزونة أو غير موزونة فإنها تتحقق ضمن آلية معينة للشكل ومنطق خاص به . هذه الآلية وهذا المنطق هما ما يجعلان من القصيدة الحرة أو قصيدة النثر مثلا يختلف عن أي نثر آخر ، من ذلك النمط الذي نجده في لغة الاقتصاد أو الخبر الصحفي ، حيث نكتشف أن القصيدة الحرة (النثرية) وقصيدة النثر تمتلكان هما أيضا أوزانها الخاصة بهما ، وإن كانت هذه الأوزان غير عددية ، كما في قصيدة النظم .

ولكي ندخل الى ما يسميه الناقد الأميركي ، برونك هورفاث « الحياة السرية للقصيدة » نقول أن الإيقاع الذي يربط بالوزن العددي (وهو عامل خارجي موجود قبل القصيدة ومكرر) يتحقق في القصيدة (النثرية) الحرة وقصيدة النثر بطريقة داخلية ، أي أن لكل نص موسيقاه وإيقاعه ، فضلا عن إيقاع الجمل وعلاماتها واتباطاتها بعضها ، ولكن أيضا وقفاتها . وهكذا فن القصيدة النثرية الناجحة حتى على المستوى الإيقاعي ليست أقل صعوبة من قصيدة الوزن التي يكفي الالتزام فيها بالتفعيلة حتى تكون موسيقاها جاهزة . ويسبب هذه الخارجية الموسيقية التي وضعت كل القصائد الموضوعة باللغة العربية في عدد جاهز من القوالب (البحور) وأوحت ببحور معينة للحرب والغزل والمديح والهجاء ، تعكس مستوى نفسيا وروحيا وفكريا وجماليا لبنية اجتماعية - تاريخية محددة ، انغلقت القصيدة على نفسها في مواجهة حاضر لم يعد قادرا على الاستماع الى صوتها أو الاقتناع بمنطقها ورؤيتها الى الحياة الجديدة . فإذا كان الشاعر العربي القديم قد استوحى بعض إيقاعاته من حركة خف الجمل أو النقر في سوق الصقارين فإننا مرغمون الآن على الاستماع الى ما يسميه الشاعر الأميركي لورنس فيرلنغيتي « التنافر الصوتي المطلق للآلات » . ففي مقابل الإيقاع الأحادي الذي يظل يتكرر داخل القصيدة العمودية فإن الإيقاع الذي تقدمه القصيدة الحرة هو أقرب الى الموسيقى السمفونية التي تمتلك إيقاعات متعددة وانتقالات صوتية من مستوى الى آخر (الهبوط ، الارتفاع) ضمن العلاقات التأليفية للعمل كله .

لقد وجد الشعر ضمن المجتمعات البشرية قبل أن يفكر أحد في الحديث عن الأسس التي يقوم عليها أو اكتشاف قوانينه . أن هذا لا يظهر فقط من خلا دراسة تاريخ الشعر في الثقافات القديمة إنما أيضا من خلال دراسة تلويح تطور الشعر العربي نفسه ، وهو تاريخ موغل في القدم نسبيا بالمقارنة مع ما نعرفه من تاريخ تطور الشعر في كثير من الثقافات التي ما زالت حية حتى الآن . فالشعر الجاهلي الذي وصلتنا قصائد وشذرات معينة منه يمتد الى ما قبل قرن أو قرنين من ظهور الاسلام . أما أولى الأعمال النظرية التي قامت لاكتشاف الأسس الإيقاعية للشعر العربي فقد ظهرت بعد حوالي قرن ونصف القرن من ظهور الاسلام (القرن الثامن الميلادي) ، عندما وضع الخليل بن أحمد في مكة ، الأساس لعلم العروض في العربي . وفي مقابل هذا الانجاز الثقافي العربي المتقدم فإن الأعمال النظرية في اللغات الجرمانية (الألمانية والانكليزية بصورة خاصة) حول موسيقى الشعر ، لم تبدأ الا في القرن الرابع عشر . ولكن ما يسمى « العلم الحديث للشعر » لم يتبلور الا في النصف الاول من القرن التاسع عشر ، بالارتباط مع ازدهار الاداب القومية الأوروبية وتحت تأثير الحركة الرومانسية التي طرحت اهتمامات جديدة ، وبالتأكيد ليس بمعزل عن تطور فن الشعر نفسه والذي اتخذ مسارا جديدا منذ ظهور الشعر الحر القائم على ايقاعات حرة لنمط جديد من الشعر . ففي العام ١٨٥٥ صدرت الطبعة الأولى من ديوان « أوراق العشب » لوالث ويتمان ، وهو العام نفسه الذي بدأ فيه بودلير أيضا بنشر أولى قصائد النثر التي كان قد كتبها .

مع هذا التطور تشكل تصور جديد لجوهر الشعر ، يكاد يختلف جذريا عن التصور القديم . . فقد استبدل نثر ذو ايقاعات ، موزع على أبيات ، بالشعر الذي كان يلتزم بحورا معينة . لكن حتى هذه الايقاعات النثرية وجدت من يعتبرها فائضة وغير ضرورية . فقد اعترض الناقد الألماني أرنو هولز (١٨٦٣ - ١٩٢٩) على بعض قصائد غوته وهابنه ، ذات الايقاعات الحرة ، موضحا بانها لم تكن خالية تماما من عاطفية

الايقاع الذي تمتلكه الكلمة الأصل ، مطالبا بالايقاع الطبيعي الذي ينبغي أن يكون في نظره خاليا من أي فرض عروضي . ولأن ما يقوله الشاعر الجديد أصبح مختلفا عن قول الشاعر القديم ، وهذا يرتبط بالافق الفكري والروحي والاخلاقي للعصر الجديد ، فانه لم يعد امامه سوى التحرر من الايقاعات القديمة للعصر القديم مثلما تحرر من الافكار التي كانت ترتبط به . وكان هذا يعني اما البقاء داخل المفهوم القديم للشعر بحيث نعتبر جميع هذه الكتابات نثرا أو نوسع مفهومنا للشعر ليصبح قادرا على احتواء هذه التجارب الجديدة .

هذه الانتقالات من تصور الى تصور آخر للشعر لم تتم بصورة آلية وبدون اشكالات . وفي واقع الحال اننا لا نزال نعيش حتى الآن في المرحلة الانتقالية الطويلة التي تفصل الشعر عن النثر . ولذلك فان التحليل المفرد الدقيق وحده قادر على أن يدلنا الى ما هو شعري في معنى ما . فقد بلغنا الآن المرحلة التي تعجز فيها النظريات الشعرية القديمة عن شمول القصائد التي تكتب نثرا داخل دائرتها ، رغم معرفتنا الجديدة بأن الشعر يمكن أن ينبثق من النثر وبأن القصيدة التي تكتب نثرا ، رغم استغنائها عن الشكل العروضي التقليدي ، تمتلك تبريرها الجمالي الخاص بها . هذه المعرفة هي التي تفرض علينا ضرورة صياغة نظرية جديدة للشعر ، ذات أفق مفتوح ، تتجاوز نظريات الشعر التقليدية التي تعتبر العروض جوهر الشعر .

بعيدا عن السلطة

على الرغم من الروح التقليدية التي ظلت مهيمنة على ايقاعات الشعر العربي طيلة ما يقرب من اربعة عشر أو خمسة عشر قرنا ، كظاهرة فريدة تكاد تخلو من أي نظير لها في الآداب الأخرى وتستحق الدراسة والتأمل فان الانتقال الى النثر الشعري تم في مرحلة مبكرة جدا . فاذا تركنا سجع الكهان وخطب العرب ما قبل الاسلام جانبا ، وهي أعمال بدون أهمية استثنائية ، فان النص الذي سجل أهم تطوره في

الإبداع العربي هو القرآن الذي تقوم صياغته على إيقاعات النثر ، لا إيقاعات الشعر المعروفة عند الترب . ومع ذلك اعتبره بعض العرب شعرا ، ولكن القرآن فصل نفسه بحق عن الشعر العربي السائد ليس فقط بسبب طابعه الديني ورؤيته الإسلامية الخاصة ، وإنما أيضا بسبب صياغته النثرية المليئة بإيقاعات جديدة ، بحيث اقترنت هذه الصياغة الجديدة بالمعجزة التي يصعب تقليدها . هذا الانتقال من الشعر الى النثر الشعري ارتبط بمرحلة جديدة في تاريخ تطور العرب وصعود حضاري مستمر قرونًا .

ولكن اشكالية الطابع الديني المقدس التي جعلت من الصياغة القرآنية استثناء وضعت حاجزا أمام أي إمكان لتقليدها . ومن زاوية نظر أخرى لم يجد الشاعر العربي الذي كان شاعر قبيلة أو بلاط قبل كل شيء ما يمكن أن يفيد في الصياغة القرآنية . فالقرآن ليس كتاب مديح وهجاء وفخر على طريقة الشعر العربي . كان الأمر يتطلب شعراء ينظرون الى العالم والحياة من خلال دور تقافي جديد للشعر . ولكن مثل هذا الدور لم يكن قد ظهر ، لأن الرؤية انتقلت الى الدين ، ولم يبق أمام الشعراء سوى دورهم الذي تكرر أكثر مما مضى ، كشعراء يحتاج اليهم الملوك والأمراء في الدعاية لهم أو في ادخال السرور الى قلوبهم ، وفي الحقيقة فإن الشاعر الحر المستقل اقتصاديا عن مراكز السلطة ، والذي يعتبر الشعر عملية إبداعية شخصية لم يظهر (وهنا نتحدث عن حالة وليس عن استثناءات) الا في هذا القرن . هذه الحرية التي حصل عليها الشاعر والتي أبعدته عن الوقوف أمام أبواب السلاطين ، مثل أي شحاذ آخر ، هي التي جعلته ينظر الى شعره من خلال عيني روحه يوجد اشكاله ويقول ما يريد قوله بدون خوف من خسارة قد تلحق به .

إن نبات وظيفية الشعر العربي هي التي فرضت عليه ثبات إيقاعاته التقليدية طيلة كل هذه القرون . وهنا نرى أن الانتقال الى أوزان جديدة

(أوزان المولدين) وظهور ما يسمى « الفنون السبعة » وهي « المواليا ، كان وكان ، القوما ، الدوبيت ، السلسلة ، الموشحات ، الزجل » قد ارتبطا بوظيفية جديدة للشعر هي أكثر انسانية وطبيعية وحميمية ، يبرز فيها الشاعر كذات متفاعلة مع محيطه ، ولكنها ظلت وظيفية هامشية ، عاجزة عن ازاحة الوظيفة القديمة التي لم تكن قد فقدت مبررات بقائها . وقد نشك أن الفئات الارستقراطية الحاكمة ، مستندة الى وصايا وعاظها ، لعبت دورا كبيرا في الإبقاء على حالة نبات الشعر العربي ، من خلال منظورها الرفض لكل تغيير واعتبار كل جديد بدعة ، وكل بدعة كفر بالطبع ، إذ ينبغي لكل شيء أن يظل على ما كان عليه دائما . وفي نظر هذه الارستقراطية لم يكن ثمة ما هو أبهى من الماضي الذي لا يمكن قهر قممه أبدا . وهكذا ظل نموذج الشاعر الذي تغدق عليها العطايا هو الشاعر الذي يجيد الانشاد بالطريقة نفسها التي كان ينشد بها أسلافه . وكان الشعر حينذاك مهنة وكان على الشاعر أن يعيش ويعيل أطفاله أيضا .

هذه الوظيفة المرتكزة على التقاليد من جهة والدين من جهة أخرى هي التي وقفت حائلا أيضا أمام ظهور المسرح في الحياة الثقافية العربية ، وهو عامل مهم في التأثير على الاقلام الشعرية . فقد قام المسرح بدور أساسي في تطور الشعر وترويض إيقاعاته في الكثير من الثقافات الحية . فإذا كان الشعر الموزون يسمح بالكثير مما قد يبدو طارئا وخاضعا للصدفة وغير ذي قيمة مثل غربال بثقوب كبيرة يمر عبرها كل شيء ، فإن طبيعة لغة المسرح تفرض الدقة وتعكس المستويات المختلفة للشخص وللغة .

ابتداء ، إن أي فهم للشعر يريد أن يكون حديثا لا يمكن أن ينطلق من مسلمات ثابتة ، تنظر الى الشعر كحالة جمالية مطلقة وإنما من منظور علمي يعتبر الشعر ظاهرة مثل أي ظاهرة ثقافية أخرى ، خاضعة للتغيير التاريخي ، وهو تغيير لا يتعلق فقط بالطريقة التي نكتب بها

قصائدنا المحملة برؤيتنا الى العالم وانما أيضا بالطريقة التي نستقبل بها هذا الشعر ونلتقط ما هو جوهري فيه . ولكن هذا التغيير لا يتم بصورة آلية حتى عندما تتغير افكارنا . فان صورتنا التقليدية عن الشعر والتي تكرست عبر القرون ، تلك الصورة التي تربط الشعر بالنظم لا يمكن أن تتغير بسهولة . وفي ظني أنه ما كان ممكنا حتى في الآداب الأخرى الانتقال من الشعر الموزون الى الشعر النثري بدون الثورة الفكرية والمعرفية التي تحققت في العصر الحديث والتي شكلت الروح الإبداعية الجديدة للحدائنة . ومن هنا فانه ليس غريبا أن تكون للشعر العربي إيقاعاته الخاصة به ، ولكن الغرابة هي أن تظل هذه الإيقاعات كما هي عليه طيلة كل هذه القرون ، بدون أي تغيير جذري ، وأن تستمر حتى أيامنا هذه وكأن الذائقة الإيقاعية التي امتلكها العربي في الجاهلية هي الذائقة الإيقاعية نفسها للعربي المتوجه الى القرن الحادي والعشرين ، بمعنى آخر ، وكأن رؤيتنا الى العالم وطريقة اقترابنا الشعري منه هما رؤيتنا وطريقة اقترابنا منه أنفسهما قبل أكثر من خمسة عشر قرنا .

أجدادنا الطيبون

النصوص الشعرية العربية التي انتقلت إلينا من عصر ما قبل الإسلام ليست أقدم النصوص الشعرية التي وصلتنا عن طريق الثقافات الأخرى ، إضافة الى السكوك التي تحيط بها ، بسبب تعرضها الى الكثير من التحريف والتحوير في الفترات التالية . وبالتأكيد فلن ما وصلنا من هذه النصوص لا يشكل سوى جزء يسير جدا من الشعر الذي أبدعته القبائل العربية . ولذلك فان أي كشف لارتباط الشعر بالوزن في المراحل الأولى لتكون الحضارات يتطلب عودة الى البدايات التي نجت من التحريف والتحوير . وما من أدب يمكن أن يفيدنا في مسعانا هذا أكثر من أدب بلاد الرافدين ، الأدب السومري منه والبابلي الذي يعود تاريخ ابداعه الى الألف الثالث قبل الميلاد . وباعتباره أقدم

أدب معروف في تاريخ البشرية ، فانه يسبق الادب العربي بثلاثة آلاف عام على الأقل والأدب العبري الذي تضمنته التوراة بالفني عام والآداب اليونانية والهندية والفارسية بأكثر من ألف عام . وفي كل هذه الآداب العريقة في القدم لم يكن في البداية سوى الشعر الذي ارتبط بالغناء والانشاد ، فالشعر لم يكن يقرأ وإنما ينشد . ويشير العالم الآثاري العراقي طه باقر في مقدمته للحمة لكلامش التي نقلها الى العربية الى أن كلمة « شعر » الموجودة في كل اللغات السامية تقريبا ، تعني في أصل ما وضعت له « الغناء والنشيد » مثل « شير » البابلية و « شير » العبرية و « شور » الآرامية .

ارتباط الشعر بالغناء فرض الإيقاع ، ولكن هذا الإيقاع ، طبقا للدراسات الحديثة (جان فورييه مثلا) لم ينحدر من الكلام نفسه وإنما جاء من الخارج . فهو في الأصل يرتبط بإيقاعات وحركات العمل والرقص التي دخلت اللغة تدريجيا ، متخذة أشكالا متنوعة (الأوزان) وتطورت ضمن إمكاناتها الصوتية والضرورات الاجتماعية المحيطة بها . وهكذا فإن الإطار الإيقاعي (الوزن) يوجد في البداية مستقلا عن شكل تحققه اللغوي ، ولكنه ما أن يدخل اللغة حتى يكون نموذجا لأشعار جديدة ، تتحقق عبر صياغات مختلفة ، يمكن أن تبعد إيقاعيا أيضا عن الأصل . وهنا ينبغي أن نفرق بين الإطار الوزني للقصيدة وشكل تحققها اللغوي . فالوزن لا يصنع القصيدة . وفي الشعر العربي أمثلة كثيرة على صياغة بعض العلوم (النحو مثلا) شعرا ولكنها لا تمت الى الشعر بصلة .

من وجهة نظر موسيقية جمالية بحثة نقول أن لكل عصر إيقاعه الخاص به . وفي زمن مثل زمننا الضاح بالأصوات سوف نصبح فكاهيين تماما لو أننا واصلنا غناء شعرنا على إيقاعات حداث الإبل نفسها ، كما كان يفعل أجدادنا الطيبون قبل ألفي عام في صحراء الربع الخالي . وهنا نشير مرة أخرى الى أن الأوزان الشعرية وأشكال

تحققها لا توجد في مساحة فارغة وإنما ترتبط ببيئة اجتماعية - تاريخية محددة وتعكس الروح العامة للفنون الأدبية الأخرى . وبهذا المعنى فإن الوزن ينشأ في الأصل ليعكس مضموناً معيناً . وإذا ما ظهر مضمون آخر فانه سوف يعجز عن أن يكون الإطار المناسب له ، إلا عبر خيانة المضمون نفسه . ان من الخطأ الاعتقاد ، كما يفعل بعض النقاد العرب ، بأن الوزن ينفصل عن المعنى وأنه الحمار الذي سوف يحمل شاكراً كل ما تلقيه عليه . قد يكون حماراً مطيعاً سوى أنه سوف يهلك لو أقيمت فوق ظهره حمولة شاحنة أو قطار . وهل نقول أن الغاية الأولى التي أدت الى ظهور الأوزان وهي الغناء (المتصل بالدين والصلاة في الأغلب) قد انتت الآن وأنا لا نكتب قصائدنا لتفنى أو حتى يسهل حفظها وإنما لتقرأ ؟

ومع ذلك فإننا لسنا ضد الإيقاع الذي نجده ضرورياً حتى في النثر ، ولكننا نريده أن يكون إيقاعاً يعكس روح زمننا وضجة شوارعنا وأرواحنا ، وهو إيقاع سوف يختلف بالضرورة عن الإيقاعات الخليلية وعن الطريقة التقليدية في إنشاد الشعر . وقبل أن نتحدث عن معنى الإيقاع في الشعر العربي الجديدة وعلاقته بالحدائث نقول ان الموسيقى تدخل كعنصر سري في صلب اللغة وليس في الشعر وحده . فالفيلولوجيا الحديثة تولي اهتماماً كبيراً للطريقة التي تلفظ بها الجملة (النبرة ، التشديد ، ارتفاع الصوت وهبوطه ، الإيقاع الموسيقي الكامل للجملة) . وما من شك في أن هذه الموسيقية جزء من المعنى الرمزي الذي لا يتحقق بدونها ويدخل في بنيتها . ان جملة من قبل « أنت ذاهب الى البيت » يمكن أن تملك معني مختلفة من خلال الموسيقية التي تلفظ بها . انها يمكن أن تصبح تقريراً ولكن أيضاً سؤالاً أو تعجباً وحتى هزلاً .

وانطلاقاً من هذا الفهم لدور الموسيقى وأهميتها في اللغة يقتضي على الشاعر أن يكون على دراية بالإيقاعات الشعرية وعلاقاتها وطرق

تشكلها سواء في الشعر القديم أو الحديث . صحيح أن كل قصيدة هي عمل ابداعي منفرد إلا أنها تمتد في الوقت نفسه جذورها الى الاشكال الشعرية المحكومة بالتاريخ والتقاليد . حتى إذا أردت أن تنفي هذه الأشكال فينبغي أن تعرفها قبل ذلك ، بدون خوف من أن تقع في اسرها ما دمت تملك شيئاً آخر تريد أن تقوله .

هذا التأكيد على المعنى الداخلي للإيقاع الموسيقي والذي كشف عنه بصورة عميقة العالم اللغوي الأمريكي دالاس شيف في كتابه « المعنى وبنة اللغة » ، وهو معنى لا يتجلى في الشعر وحده وإنما في النثر أيضاً . هو ما يجعلنا نرى الحدود التي انتهت إليها بحور الشعر العربي . أكيد أن الشعر العربي التقليدي شهد تطورات داخلية كثيرة خلال كل هذه القرون الطويلة وبلغ أقصى قدرته على الإبداع على يد شاعر مثل المتنبي قبل حوالي ألف عام ، ولكنه لم يعد قادراً ، الآن على الأقل ، على التعبير إلا عن مستوى جمالي معين في الكشف الشعري، لا يمكن أن يعكس روح عصرنا وموقفنا الفكري والأخلاقي منه . وإذا كان تمة من لا يزال ينظم الشعر على الطريقة العمودية حتى الآن ويجد قبولاً أيضاً فذلك لأن بعض العرب ما زال يعيش في الماضي أكثر مما يعيش في الحاضر ، مستمتعاً بالغزل بالمرأة الجارية في السرير أو مصفقاً للقصائد التي تشتم الأعداء بالطريقة نفسها التي كان فيها الشاعر العربي القديم يشتم أعداء قبيلته قبل ألف عام أو أكثر ، بدون إدراك القارق . لقد كانت القصيدة حينذاك تجرح أعداء القبيلة بالفعل . أما أعداؤنا الجدد فلن يسمعوا حتى بها .

إن أفضل شعرائنا العموديين الآن هم الأكثر ارتباطاً بتقاليد الشعر العربي ، حيث الشاعر مجرد مداح للملوك والأمراء والرؤساء في انتظار العطايا . ولعله مما يلفت النظر هو أن كل هذا الشعر الذي يستهدف المديح والاستجداء قد نظم على النسق العمودي . حتى الشعراء الذين يكتبون قصيدة « حديثة » يختارون الشكل العمودي عندما ينوون

الحديث بعقل الماضي وعواطفه . وليس في ذلك أي سر ، فالإيقاع المدوي في الشعر العمودي هو إيقاع روح القبيلة ، عائداً إلينا من وراء القرون .

حدثنا القاموس :

ما الذي تغير في عصرنا حتى تتغير إيقاعات شعرنا ؟ وكيف تكون للحدثات موسيقاها الأخرى ؟

نقول اننا نعيش في عصر كوني جديد ، بدأ مع اكتشاف القارة الأميركية وثورة مارتن لوثر الإصلاحية على سلطة الكنيسة والهيمنة الفكرية في أوروبا ، والانتقال من المجتمع الزراعي الى المجتمع الصناعي . وهذه النقلة من القرون الوسطى الى العصر الحديث الذي ما زال مستمراً تختلف نوعياً عن أي نقلة أخرى في التاريخ . فأول مرة منذ وجود البشر فوق الأرض حرر العلم الإنسان من أوهامه عن نفسه وعن العالم الذي يعيش فيه ، مشكلاً معنى الحدث سواء في الفن أو الأدب أو الرؤية الاجتماعية ، كافي عام مفتوح لتطور المجتمع الانساني كله .

في الكلام على الحدث لا يتعلق الأمر بما أبدعه أو ابتكره هذا الشاعر أو ذاك الفيلسوف في الماضي ، مهما كانت قيمة إبداعه ، وإنما بظهور العقل العلمي الكوني لأول مرة في تاريخ العالم وبالروح التي أطلقها في عصرنا . ومع ذلك فان أفضل مثقفينا لم يروا بعد ، كما يبدو ، هذا الأساس الذي تقوم عليه الحدث ، ربما بسبب الضباب الذي يحيط بالرؤية العربية الى الحدث ، بمفهومها الاجتماعي - التاريخي . فالحدث الشعري عند شاعر مبدع كأدونيس مثلاً ، وهو واحد من القلائل الذين نظروا لها ، تفقد معناها الزمني المحدد (بزوغ العصر الحديث) لتصبح مرادفة للإبداع في كل زمان ، حتى قبل أربعة آلاف عام . وهذا التباس جوهري ينسف الحدث كلها

ويفرغها من معناها (كحركة تاريخية شاملة تحدث في عصرنا) ، ضمن رؤية تنتكر للتغيير النوعي في حياة العالم ولا ترى الفارق بين مرحلتين في تاريخه ، بدعوى أن الماضي البعيد يضج بـ « الحداثيين » . هذه « الحداثة الماضية » لا تختلف في جوهرها عن « حداثة » الأصوليين الذين يبحثون عن صورتها المثلى في عهد الخلفاء الراشدين . فما دام امرؤ القيس ليس أقل حداثة من أدونيس ، فإن عمر بن الخطاب لن بالتأكيد أقل حداثة من أي حاكم عربي .

وهنا نجد أن أدونيس رغم تأكيده على أهمية تحديد معنى المصطلح (مقالة « بعد ثلاث عشرة سنة » ضمن كتاب « البيانات » ١٩٩٣ - البحرين) فإنه لا يفرق بين معنى الحداثة ومعنى الابداع . فهو يرى أن « لكل عصر حداثة » ، أي بمعنى الابتكار والتجديد . وهكذا فهو لا يعتبر سان جيرس أكثر حداثة من هيراقليطس ولا كلكامش أقل حداثة مثلاً من نازك الملائكة « إلا بالمعنى الزمني » . وهو في نظره هذه يعتمد على المعنى القاموسي لكلمة « الحداثة » في اللغة العربية والتي لم تكتسب حتى الآن المعنى العلمي الذي تكتسبه في اللغات الأخرى ويفعل حقيقة أن « الحداثة » ليست كلمة قاموسية وإنما « مفهوم » جديد ظهر لأول مرة في عصرنا . ولكي نوضح الأمر نشير الى نقطتين :

أولاً : أن كلكامش وهوميروس ودانتي والمتنبي قد يكونون أكثر عمقاً وإبداعاً بألف مرة من بيرس واليوت وبلوند والسياب ، ولكن كل ذلك لن يجعل منهم شعراء « حداثة » حتى إذا امتلكوا ما يمكن أن يدخل في الحداثة كعنصر ابداعي فيها ، يكتسب عمقاً جديداً من خلال عيني عصرنا ، وقبل كل شيء عبر نقلنا له وصياغته من جديد ، لأنهم بكل بساطة لم يعيشوا داخل حياة عصرنا ، بعواصفه وولائله وانقلاباته الروحية ، ولم يروا (وما كان في إمكانهم أن يروا) أفقه الجديد ، بكشوفاته العلمية التي قضت على خرافية العقل ، ومعارفه الفكرية وتحولاته الأخلاقية ورؤيته الجمالية . وهذا يعني أن الماضي (الانجاز

الإبداعى (لا يستعاد كما هو وإنما يعاد امتلاكه من خلال عملية مركبة : مرة عبر القطع معه وأخرى عبر نقده وتفكيكه واعطائه معنى ينشئ من أفق الحدأة نفسها ، أى أننا نرى إبداع الماضى ليس كما يراه الماضى وإنما كما يراه الحاضر . وهذا هو جوهر كل علاقة يمكن أن تقيمها الحدأة مع التراث .

ثانيا : لا يكفي للشاعر أن يعيش في عصرنا حتى يكون شعره « حديثاً » ، لأنه مالم يدرك روح هذا العصر ويستوعبه إبداعيا وجماليا ، ما لم ير أفق الحدأة ويخرقه ، كاشفا لنا عن أعماقه وأسراره وتجلياته فإنه لن يختلف عن أى شاعر هامشي مرء بتاريخ البشرية . لا تكتشف الحدأة ينباع الإبداع في الماضى فقط وإنما أمامها الجداول والقنوات أيضا لتصب في النهر الكبير الذي يهدر الآن هنا ، متدفقا نحو المستقبل.

ضمن هذه الرؤية الى الحدأة نفهم اشكالية الشعر العربى الجديد ، باعتبارها جزءا من الاشكالية السياسية – الاجتماعية المعقدة التى يواجهها العرب الذين يقفون داخل الحدأة وخارجها في آن . انهم يعيشون أزمنة الحدأة ويرون مظاهرها ويحتكون بها ويصطلون بنارها أيضا . ومع ذلك فانهم لا يعرفون كيف ينتمون اليها . فقد عجز العرب حتى الآن عن تحقيق معظم ما يرتبط بمشروع الحدأة الذى بدأ قبل قرون في أوروبا والذى امتلك معنى كونيا ، بسبب الشروط الحضارية الجديدة . الإصلاح الدينى الذى ظل غائبا دائما تحول في الاونة الأخيرة الى ارتداد أكثر تمصبا مما كان عليه في أكثر العهود السالفة انحطاطا . والنهضة الفكرية التى بشر بها بعض المثقفين منذ بدايات هذا القرن انتهت الى المزيد من التجهيل والظلامية والمحافظة والاختباء في الماضى . وبدل العقل العلمى حل العقل الخرافى . وفي مقابل تحرير الفرد والمجتمع امتلأت رؤوس المثقفين بالمزيد من العبودية للديكتاريين من كل الاصناف . وبدل تحرير المرأة من « عار جسدها » والانتقال الى منظور أنسانى جديد يعيد كرامتها اليها ، أصبح الحجاب أكثر كثافة وعممة .

في هذا الواقع (الحي - الميت) نكتب شعرنا الجديد ، مراهنين على انفسنا قبل كل شيء ، وعلى رؤيتنا الحداثة مازالت غائبة ، او غير منتصرة او مكتملة على الاقل ، حتى على مستوى التصور . ولكن قوتنا تكمن في الوقت نفسه في أننا نعرف ان هذه البنية التاريخية ، بكل تجلياتها الاجتماعية والسياسية والدينية والثقافية سوف تنهار في آخر الامر ، مهما طال بها الزمن ، وعزاًؤنا أننا أدركنا ذلك رغم كل ظلام الحاضر .

هذه الاشكالية في علاقة العرب بالحداثة لاتتجلى في الاطار الثقافي - المعرفي وحده وانما ايضا في طريقة الاقتراب الشعري وفي ابقاعات القصائد التي تكتب الان ، عاكسة بطريقة ما فوضى الحداثة العربية نفسها ، حيث يختلط القديم بالجديد والذهب بالتراب ، حتى بدون امتلاك القدرة على معرفة ما ينتمي بالفعل الى روح الحداثة وما لا ينتمي اليها . وهنا بالذات يقف الشاعر الحقيقي امام واحد من خيارين : اما أن يستعيد ابقاعات أزمنة أخرى بالطريقة نفسها التي يستعيد فيها افكارها واما أن ينصت الى صوته الداخلي ، عاكسا ايقاع عصره وزمنه، حتى اذا بدا هذا الصوت مغطى بالرساد داخل مجتمعه ، فهو بعد كل حساب لا يعيش داخل مجتمعه وحده وانما أيضا في عالم مفتوح يضج بأصوات الحداثة . واذا ماشئنا الذهاب الى أبعد من ذلك فاننا نقول ان الشاعر الحقيقي يسمع أصوات المستقبل أيضا ويفنيها ، مهما بدت غريبة في نظر مستمعيه .

نازك والسياب : مساومة تاريخية

مامن معيار لمعرفة مدى التطور الفكري او تغير المحتوى الثقافي والروحي في مجتمع ما أفضل من دراسة الاشكال الشعرية . فحيثما تجمد الافكار وتتوقف عن التطور في العمق تجمد الاشكال الشعرية أيضا . وهذا قانون لاينطبق على الشعر العربي وحده وانما على الشعر في جميع المجتمعات الاخرى . فقد ارتبط ظهور الاسلام الذي

كان يعني تحولا فكريا كبيرا يظهر الصياغة القرآنية التي كانت تعني شكلا جديدا في القول يختلف جذريا عن شكل القول في الشعر العربي الجاهلي . ولكن ماكاد القرآن يتكرس ككتاب للدين ، الهى ومقدس ، خارج التقليد الادبى ، حتى واصل الشعر العربى بأشكاله ويحوره التقليدى مسيرته المألوفة طيلة أربعة عشر قرنا بدون أى تغييرات جوهرية ، رغم محاولات التجديد التى ظهرت هنا أو هناك والتى لم تترك أثرا كبيرا على السياق العام . والسبب هو أن الحياة الفكرية العربية لم تشهد طوال كل هذه القرون ثورة أخرى ، فقد ظلت البنية الدينية بأبعادها الفكرية والروحية والاجتماعية تشكل المحتوى الذى لا يتغير ، مهما تغيرت أسماء الأنظمة والحكام .

ولم تتعرض هذه البنية التاريخية الى التحدي الفعلى الذى جلب معه أفكارا ومفاهيم جديدة عن الحياة والعالم الا فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر عندما احتك العرب بالغرب الذى كان قد خرج من ظلام القرون الوسطى قبل قرنين من ذلك . وبالطبع فان عملية اقتراب العرب من الحداثة التى يمثلها الغرب وكفاحهم هم ايضا من أجل الخروج من مملكة الماضى المفلقة والوصول الى مملكتهم الخاصة التى تقع على ضفة الحداثة ظلت مستمرة حتى الان وسوف تستمر فى المستقبل ايضا .

هذه العملية التاريخية التى قلبت الافكار رأسا على عقب هى التى تقف وراء محاولات التجديد الجذرية التى شهدتها الشعر العربى . ان الامر لا يتعلق ، كما يتوهم بعض النقاد ، بقيام الشعراء العرب بتقليد الاشكال الشعرية التى يملكها الغرب وانما بانهايار واهتزاز بنية الحياة العربية وتجلياتها الفكرية . اننا لا نرفض البجور الشعرية التقليدية لانها قالب يحد من قدرتنا على النظم وانما ليقاعها النفسى الذى لم يعد ابقاعنا والالية الداخلية التى تشكل بها القصيدة ، عاكسة المستوى الروحى لمجتمع لم يعد مجتمعنا والانسان مازال يظعن بين القبائل الجاهلية أو يحمل سيفه ، معلننا الجهاد ضد أعداء أميره الاقطاعى .

الصدمة الاولى التي تلقاها الشعر العربي التقليدي وقعت في مطلع هذا القرن عندما انبرى عدد من الشعراء في لبنان والعراق ومصر الى نشر قصائدهم (النثرية) الحرة الاولى التي فتحت الطريق امام جميع محاولات التجديد التالية ، ورغم ان قصائد هؤلاء الشعراء من امثال نجيب الريحاني وجبران خليل جبران وجميل صدقي الزهاوي ومي زيادة ورشيد ايوب وامين مشرق و خليل مطران ظلت مجرد محاولات يعوزها النضج الشعري والثقافي ، فانها تشكل الريادة الحقيقية للشعر العربي الجديد ، هذه الحركة الشعرية التي شكلت قطيعة كاملة مع ايقاعات الشعر العربي التقليدي استمرت حتى نهاية لنصف الاول من القرن العشرين ، ولكن دون ان تجد شعراءها المبدعين القادرين على الصعود بها الى افق جديد للابداع . ولا يبدو لي ان ثمة غرابة في ذلك . فقد بدأ هذا الشعر من الصفر تقريبا ضمن تقاليد الشعر العربي ، وكان عليه ان يبتكر كل شيء بنفسه ، مواجهها بذلك ضغط الدوق التقليدي للشعر والذي يمتد قرونا طويلة في التاريخ .

ولم يظهر شعر « التفعيلة الحرة » الذي ارتبط بصورة خاصة باسم نازك الملائكة وبدر شاكر السياب الا كمساومة تاريخية ضرورية مع الدوق العربي التقليدي لتصحيح مجرى تطور اتخذ شكل « القفزة » التي عبر عنها الشعر (النثري) الحر . فقد استفادت قصيدة الملائكة والسياب من طريقة تشطير القصيدة (النثرية) الحرة ورؤيتها الى موضوعها وحرية اقترابها الشعري من العالم ، مضيعة اليها ايقاع الشعر العربي القديم ، ضمن نظام أكثر حرية وقدرة على الابداع . منطق التطور الطبيعي يقول انه كان ينبغي لهذه الخطوة ان تسبق القصيدة (النثرية) الحرة التي ظهرت في بدايات هذا القرن . ولكن اذا كان التاريخ قد فضل ان يقوم بعمله بالقلوب، فذلك لانه اراد ان يعلن القطيعة أولا مع بنية فقدت قدرتها على الحياة قبل ان يعود لياخذ منها ما يتفق مع شروطه الجديدة ويكيفه ضمن رؤية أخرى مختلفة . هذه القطيعة — العودة ادت الى نهوض شعري جديد بالفعل في الخمسينات والستينات

وعكست حتى ايقاميا حركة الحياة العربية في تلك الفترة . ولكنها تحولت بعد ما يقرب من نصف قرن الى تقليدية جديدة ، مثقلة بايقاعات ذات رنين خارجي غنائية عاطفية لم تعد تتفق مع ايقاعات حياتنا وافكارنا ، باستثناء عدد قليل من الشعراء ، يعتبرن الوزن مجرد وسيلة لضبط الايقاع الداخلي لقصيدتهم ، مقترين من شفافية لفه النثر ، بدون طلاس بلاغية او رنين مدوخ او غنائية خارجية ، بالطبع بعيدا عن النمطية التي تقدمها لنا قصائد من يسميهم التامر الأمريكي فيرنغيتي (الشعراء المشاة) . هذه القصيدة (التقليدية - الجديدة) ما زالت حية ، رغم أنها تعاني من فقر الدم ، ويمكن أن تظل حية في المستقبل أيضا ، الا أننا نعرف الآن أكثر مما عرفناه قبل ثلاثين أو أربعين سنة ، أن هذه القصيدة سوف تنتظر في كل مرة شعراء كبارا يخلقونها من جديد ، خارج النمط الذي قدمه لنا شعراؤنا الرواد .

قصائد خارجة من التوايت

نعود الآن الى اخطاء المصطلحات التي التصقت بالشعر العربي الجديد . ان ما أسمته نازك الملائكة « شعرا حرا » ناقلة المصطلح من اللغة الانكليزية لم يكن شعرا حرا بالمعنى المتفق عليه في جميع الاداب الاخرى وانما هو « شعر تقليدي - جديد » ، يقوم على تعدد التفعيلة بين شطر و شطر ويستخدم عددا معينا من البحور العربية مثل الكامل والرجز والمتقارب والمتدارك ، مع تنوع في استخدام القوافي . وقبل ذلك كان شعراء بداية القرن الذين كتبوا ما يمكن أن نعتبره شعرا حرا (أي شعرا خاليا من الوزن والقافية) قد فضلوا أن يطلقوا على قصائدهم تلك لقب « الشعر المنثور » . وفي بداية الستينات نقل أدونيس في مجلة « شعر » مصطلح « قصيدة النثر » من الفرنسية ليكون صفة للقصيدة الحرة التي توهم أنها قصيدة النثر وتبعته في هذا الخطأ كل الموجة التي ما زالت تكتب شعرا حرا بدون أن تعرف ذلك .

وقبل أن نتحدث عن قصيدة النثر التي تملك تاريخاً طويلاً ، نسبياً في اللغة الفرنسية (بودلير ، لوتريامون ، رامبو) وفي اللغة الألمانية التي ظلت حائرة في إيجاد الاسم الصحيح لها فترة طويلة من الزمن (غيسنر ، نيتشه ، كافكا ، مورغنستيرن ، تراكل) وتاريخاً قصيراً في اللغة الانكليزية ، كما يشير الى ذلك واحد من أهم كتابها الآن وهو روبرت بلاي في مقالة له بعنوان « ما تحمله قصيدة النثر معها » نجد ضرورة في الكشف عن آلية التشكيل الشعري في كل من القصيدة العمودية وقصيدة انتفعيلة وقصيدة الشعر الحر (النثرية) وعلاقتها الايقاعية بالأفكار والعاطفة التي تكشف عنها ، باعتبارها مفتاحاً لفهم قصيدة النثر .

في القصيدة العمودية يوجد البحر الشعري (الوحدة الموسيقية الجاهزة) كشيء خارجي مسبق ومستقل عن القصيدة . صحيح أن في إمكان الشاعر أن يختار البحر الذي يريد ، ولكن ما أن يختاره حتى يصبح أسيره . فهو إذ يكتب قصيدته سوف يكتشف أن القصيدة تكتب نفسها أيضاً ، حيث تفرض الموسيقى الخارجية كلمات القصيدة ، محددة حتى طريقة القول . ان ما اعتبره العرب جنياً يلهم الشاعر قصائده هو في الحقيقة هذا الصوت الخارجي الموجود قبل القصيدة والذي هو صوت آلاف القصائد السابقة . ولذلك كانت النصيحة الذهبية التي يقدمها العرب الى شعرائهم أن يحفظوا أكبر قدر من الشعر أولاً ، كتمرين لا بد منه لتمثل هذا الصوت .

هذه التجربة عاشتها ثقافات أخرى أيضاً . فقد كان وزن «Hexametros» إيقاع الساحرة الاغريقي وهو البحر الذي نظم بمقتضاه هوميروس ملحمة « الالياذة » و « الاوديسة » يتكون من أبيات ، يحتوي كل منها على ستة إيقاعات ، وكل إيقاع منها يشتمل على ثلاث ضربات ، الأولى طويلة والثانية والثالثة قصيرتان . وقد دخل هذا البحر اللغات الجرمانية أيضاً . ولكن عندما أراد الشاعر الألماني فريدريش غوتليب كلوبستوك (١٧٢٤ - ١٨٠٣) استخدام هذا الوزن

عند كتابته أحد أهم أعماله « العاصفة والشدة » وجد نفسه مضطراً إلى استخدامه بطريقة مختلفة ، محرراً إياه من إيقاعه الستة وضرباتها الثلاثية ، ضمن نظام حر وجديد . إن ما فعله كلوبستوك في الشعر الألماني فعلته نازك الملائكة وبدر شاكر السياب في الشعر العربي ، ولو بعد مئتي عام ، في محاولة لامتلاك المزيد من الحرية في طريقة القول .

لا نكران أن قصيدة التفعيلة تتيح حرية أكثر مما تتيحه القصيدة العمودية للشاعر ، بيد أنني أفرق هنا بين نمطين من القصائد في تجربتنا الشعرية المعاصرة ، أسميهما : القصيدة الغنائية المغلقة التي يكون إيقاعها خارجياً ، والقصيدة المفتوحة التي يتشكل إيقاعها داخل النص نفسه . النمط الأول يخلق نموذجاً ، قد يكون ناجحاً (رغم أن إيقاعه يظل تقليدياً) ، ولكنه ما أن يتكرر حتى ينتهي كشعر ويسقط في نمطية مشابهة لنمطية الشعر العمودي . وبدون أن أسمى أحداً من الشعراء أقول : أن معظم قصائد التفعيلة التي كتبها روادها وخاصة في البدايات كانت أسيرة هذه الغنائية الخارجية . أما الشعراء الذين حاولوا أن يقلدوهم ، وبعضهم يفعل ذلك الآن أيضاً ، فلم ينتجوا لنا سوى جثث قصائد ، تفرعنا حالماً تقترب منها ، مخرجة رؤوسها من توابيتها في طريقها إلى المدفن . أما النمط الثاني فإنه يتخلى عن الإيقاع الخارجي القائم على الرنين ويكاد يخلو من القافية ، مستخدماً لغة أكثر حياة في مقابل اللغة البلاغية التي هي من صفات النمط الأول ، وتكون صياغة جملته من البساطة والانسيان والوضوح ، بحيث تقترب أكثر فأكثر من اللغة العادية والكتابة النثرية المنقاة من التهويمات القوية .

وهنا أود أن أشير إلى تطور مهم في استخدام الوزن وطريقة التعامل معه ، بدأت به قصيدة الستينات في العراق ، بدون أن يحظى بانتباه نقدي حتى الآن . فقد أظهر تحليل أوزان الشعر العربي أن

جميع التفعيلات الثماني الأساسية التي تقوم عليها بحور الشعر العربي (فعولن ، مفاعلين ، مفاعلتن ، فاعلن ، فاعلاتن ، متفاعلين ، مستفعلين ، مفعولات) تفرض موسيقية تقودك الى القصيدة بدل أن تقودها أنت إليها ، سواء التزمت النسق الصارم للبحور العربية أو التفعيلة المنفردة . فإذا استخدمت تفعيلة « فعولن » كأساس للقصيدة فسوف تقول مثلاً « وهو البحر آتٍ » ولكنك لا يمكن أن تقول « البحر آتٍ » أو « آتٍ هو البحر » وإذا ما أردت أن تتخذ تفعيلة « مفاعلين » كأساس للقصيدة فينبغي أن تقول مثلاً « سلاماً أيها الضوء الذي يأتي من الماضي » وليس « أيها الضوء ، آتياً من الماضي ، سلاماً » . إن الفارق هنا لا يتعلق بالفنائية الصوتية وحدها وإنما بالمعنى أيضاً . وهذا ما يجعلني أقول أن المعنى في القصيدة الموزونة غالباً ما يتحقق ضمن الآلية الموسيقية للتفعيلة وطريقة تأثيرها على التأليف اللغوي .

من هذا الفهم اختارت القصيدة الجديدة (وخاصة في الستينات العراقية) أن تضع نفسها ضد الفنائية المفرطة للتفعيلات التقليدية ، مقتربة من إيقاع قريب من إيقاع النثر ، يقوم على الضربة والتخفيف (نظام المقطع الصوتي) أساساً ، وهو ما يتفق مع لغة الحياة اليومية الأكثر طبيعية . وهكذا استخدمت قصائد كثيرة وبطريقة جديدة إيقاع ما تسميه كتب العروض العربية « المتدارك المخبون » أو « الجنب » أو « قرع الناقوس » ، وهو إيقاع كان مهملاً تقريباً في الشعر العربي حتى أن الخليل بن أحمد أغفله عندما حدد البحور الشعرية ولكن لاخفش أضافه بعد ذلك . وفي مقابل ذلك فإنه كثير الشيع في أشعار العامة التي تميل الى تسكين أواخر الكلمات ، إضافة الى مرونته في الصياغة اللغوية وقدرته على عكس إيقاع الحياة اليومية . ويتمثل هذا الوزن الذي اكتسب قيمة جديدة في تفعيلتي « فعِلن » و « فَعْلن » اللتين أضيفت اليهما تفعيلات أخرى مثل « مفتعلاتن » و « فعلاتن » و « فعلاتن » و « فعِلان » و « فعِلان » لوقوعها ضمن النسق الموسيقي نفسه ، بطريقة قريبة من نسق بحر « lambus » الموجود في العديد من

اللغات الأوروبية والذي يقوم إيقاعه على ضربة قصيرة وأخرى طويلة (U-U-U-U) كما في : I know no touch of it, my lord (هاملت - شكسبير) ، مقتربا من نظام « النبرات والسكنات » في إيقاع النثر والذي تحدث عنه ابن سينا في « النفس » وفي « الاشارات والتنبيهات » وابن رشد في كتابته عن الفرق بين النثر العادي والنثر الموزون . هذا اللعب بالوزن جعل بعض القصائد تبدو كما لو أنها قصائد نثر (بالمعنى الأوروبي) ، أي قصائد تتبع نظام النثر نفسه في كتابة المقطع ، بدون أبيات منفردة أو منقطعة . وهو بناء مقتبس أساسا من قصيدة النثر . وقد فتح هذا التطور أفقا جديدا أمام القصيدة العربية ، جعلها تبتعد عن الرنين المدوي والغنائية الرتيبة لقصائد جيل الخمسينات .

ميزان الخليل غير الدقيق

ينطلق معارضو القصيدة الحرة « النثرية » في الأدب العربي الحديث دائما تقريبا من دعوى لا تكاد تتغير ، وهي افتقار هذه القصيدة الى الموسيقى التي توجد في قصيدة التفعيلة . ورغم أننا لا نشك في جهل كثير ممن يكتبون القصيدة الحرة (النثرية) بالقواعد التي تتحكم في الإيقاعات الحرة وطريقة تحقق الموسيقى في الجملة ، فان الميزان العروضي الذي وضع أسسه الخليل بن أحمد في القرن الثامن من الهجرة ، استنادا الى الوزن العددي أو الحركة والسكون ، وهو نوع من اتصال الصوت وانفصاله ، ليس ميزانا دقيقا ، بمعنى أن التوافق الموسيقي لا يتحقق بدون الطريقة التي يلقي بها هذا الشعر ، فالصوت هو الذي يتدخل لخلق الانسجام . هذه الحيلة الخارجية التي تبقى مستقلة عن النص ، حيث يقوم الصوت بملء الفراغ الموسيقي وتقويم اضطرابه ، هي التي فرضت تلك الطريقة الرتيبة في القاء الشعر العمودي والتي أصبحت جزءا عضويا منه ، حيث لا مناص من التنفس بطريقة معينة لضبط حركتي الشهيق والزفير ولكن حتى هذه الحيلة تعجز عن الوصول الى

ما اعتبره الفارابي قوام الشعر وجوهره ، أي أن يكون « مقسوماً بأجزاء ينطلق بها في أزمنة متساوية » كما في الموسيقى ، حيث تظهر الدراسات المختبرية الحديثة للعروض استحالة ذلك لأن زمن النطق سوف يختلف بالضرورة في الأرجل (المقاطع الصوتية) ما دام العروض العربي يعتبر مقاطع صوتية مغلقة مثل « لو / لم » « اكن » مساوية لمقاطع صوتية مفتوحة مثل « ها / ذي / عدد » . فالزمن في المقاطع الأولى هو أقصر كثيراً من الزمن في المقاطع الثانية . وفي الجوهر فإن الأوزان دائماً (وليس في الشعر العربي وحده) تقدم مسافة تقريبية متخيلة للاستمرار الزمني للصوت ، في حين أن هذه المسافة الزمنية تظهر بدقة كاملة في الموسيقى .

هذا الفارق الذي حلله الباحث الألماني أندرياس هويسلر في دراسة له عن الوزن الشعري ، ظهرت في ثلاثة مجلدات ، يتجلى في مقارنة إشارات العروض بالسلم الموسيقي . فإذا أعطينا الحرف المتحرك إشارة « / » والحرف الساكن إشارة « O » فالامقطع صوتياً مثل « في » يظل دائماً « O / » في حين أنه ضمن السلم الموسيقي يمكن أن يكون « d » نصف مسافة « d » رابع مسافة « d » ثمن مسافة وهكذا يتضح أن ما يبرز في شعر الوزن هو تقسيمات طريقة القائه في ما يتعلق بالمسافات الزمنية وبعيداً عن أي إمكان لاستخدام إشارات السلم الموسيقي مثلاً ، إضافة إلى أن الشاعر في القائه لقصيدته قد يطيل المقاطع الصوتية أو يقصرها ، وقد يقرأها بسرعة أو ببطء .

وفي الجانب الآخر فإنه ليس صحيحاً الاعتقاد السائد بأن القصيدة الحرة (النثرية) وقصيدة النثر تخلوان من الوزن والإيقاع . صحيح أن الشعرية هنا لا تتحقق ضمن الوزن العددي الخليلي ، ولكن الأشكال التي تتخذها اللغة الشعرية النثرية لا تختلف فقط عن اللغة النثرية العادية وإنما تخلق وزناً لكل جملة . وبدون ذلك لا يبقى أي معنى لتشطير القصيدة الحرة (النثرية) والاكتفاء بكتابة كلمة أو كلمتين أحياناً في السطر أو التخلي نهائياً عن التنقيط « القصيدة - النهر أو قصيدة الصوت بدون توقف) .

وقد انتبه الى ظاهرة وزن النثر في اللغة العربية ابن سينا قبل ما يقرب من ألف عام عندما أوضح أن أشكال الوصل والفصل في الجملة هي أوزان للكلام ، مؤكداً على أن النبرات تقرب النثر من الشعر الموزون . ففي مقابل الوزن العادي الذي يقوم على النبرات والسكنات (العروض) يوجد النثر الذي يقوم على النبرات والسكنات (الاتصال والانقطاع) بدون أن يكون عددياً . فإذا كان الافتراض هو وحدة الزمن المكررة في كل تفعيلة داخل القصيدة (وهي وحدة تقريبية دائماً) فإن زمن القصيدة النثرية النسبي (وهو نفسي) يتجلى في تقطيع الجمل وعلاقاتها الإيقاعية . ولعل أفضل مثال على الإيقاع العالي الذي يمكن أن يتحقق في النثر هو الصياغة القرآنية للآيات التي هي في الأغلب ليست جملاً كاملة ومع ذلك تنفصل عن غيرها من الآيات ثم تتصل بها . بطريقة تعطي القارئ الفرصة لكن يقرأها أو يرتلها بطرق إيقاعية مختلفة (القراءات السبع المعروفة) ، حيث يتحقق الزمن في كل مرة بشكل جديد .

وهنا لابد من الانتباه الى دلالة الآيات التي لا تشكل جملاً كاملة ، وهي دلالة ترتبط بالإيقاع النفسي للصياغة اللغوية . هذا التقطيع للجمل نجده أيضاً في كل الشعر الحديث ، بدون أن يعني ذلك أن القرآن تأثيراً كبيراً على ظهور هذا النمط من الشعر . ففي رأيي أن الشعر (النثري) الحر ظهر لأول مرة في بداية هذا القرن بتأثير من الشعر (النثري) الحر ظهر لأول مرة في بداية هذا القرن بتأثير من القصائد الأولى (يقول أمين الريحاني الذي نشر أول قصيدة نثرية حرة باللغة العربية في عام ١٩٠٢ أنه كتبها بتأثير من ديوان « أوراق العشب » لوالث وثمان) . أما شعر التفعيلة الحرة الذي ظهر بعد ذلك بأكثر من أربعة عقود فقد انحدر من مصدرين : القصيدة النثرية الحرة - الشعر العمودي . وفي الوقت الذي يعتبر فيه بعض النقاد العرب المتعصبين هذا التأثير الأوروبي محجة لاعتبار الشعر العربي

الجديد ولیدا غیر شرعی للذائقة العربیة فانی اعتبره ضرورة تاریخیة طبعیة ، عکست ضرورات التحول الاجتماعی والسیاسی والاقتصادی والفکری الشامل عند العرب باتجاه الحدأة وأدت الى تطور مدهش فی الحساسیة الشعریة العربیة .

النهر الهادر

إذا كان الشعر الذی لا يلتزم التفعیلة ویحقق ایقاعه الخاص به ضمن النثر هو الشعر الحر «free verse» ، كما تفهمه کل الثقافات، فما هی قصیدة النثر «poem in prose» التي یطلق العرب اسمها علی الشعر الحر ؟

لا یهمنی کثیرا هنا أن أعود الى البدایات الأولى لظهور قصیدة النثر (بیرتران ، بودلیر ، رامبو ، لوتریامون) کشكل شعری مستقل، یمتلك طریقته الخاصة فی القول وفی التعبير ، لأن مثل هذه العودة تشكل بحثا تاریخیا ضیقاً ، بقدر ما یهمنی أن أجیب عن السؤال الذی مازال مطروحاً حتی ضمن الأدب الاوروبی : هل یمکن اعتبار قصیدة النثر نمطاً شعریاً مختلفاً عن القصیدة الحرة ؟ وهل یملك هذا النمط مميزات تجعل منه طريقة مستقلة فی القول ؟ والاکثر من ذلك : هل هو شعر أم نثر ؟ أم هو شعر ونثر معا ؟

علی الرغم من مرور قرن علی ظهور قصیدة النثر ، کشكل شعری مستقل ، فإنها تبدو وكأنها ولدت الآن فقط . لذلك أسبابه بالطبع . فإذا كان هذا الشكل قد تکرس فی الأدب الفرنسی علی ید شعراء كبار مثل بودلیر ورامبو فان الالمان ظلوا مترددين دائماً وحائرين فی العصور علی الاسم الصحیح الذی یطلقونه علی هذا النمط من الكتابة التي غالباً ما ینسبونها الى النثر ، رغم أنها تشكل جزءاً مهماً من الأدب الالمانی منذ سالومون غیسنر الذی نشر فی العام ١٧٥٦ دیوانه « قصائد ریفیة » الذی کتبه نثراً ، محققاً نجاحاً أوروبياً کبیراً ، وبالذات فی فرنسا؛ وقبل

بودلير بحوالي قرن . ورغم أن هذا الشكل الشعري كان قد ظهر في الأدب الانكليزي أيضا مبكرا (النصف الأول من القرن التاسع عشر) من خلال كتاب توماس ديكوينسي الشهير « اعترافات انكليزي مدمن على الحشيش » إلا أنه لم يفرض نفسه ، كتيار شعري مستقل ، وإنما فضل الاتحاد في الأغلب مع أنماط أدبية أخرى مثل الرواية . وفي رأي أن رواية مثل « يولسيس » لجيمس جويس هي نهر شعري هادر ، حيث كل مقطع هو قصيدة نثر مذهشة ، بل إن الرواية كلها قصيدة نثر كبرى ، قصيدة لزمن جديد يملك إيقاعه الخاص به في مواجهة أوديسة هوميروس التي تمكس إيقاع الزمن القديم . هنا ، لا فاصل بين الشعر والنثر ، إذ النثر معمار حياة ، تنعدم فيها التخوم بين المخيلة والواقع وتتفجر اللغة ، فاقدة حدودها الخارجية ، لتكون شيئا يشبه الحياة نفسها .

يرى بعض النقاد (وهذا ما تفعله الانسكلوبيديات في الأغلب أيضا) ، أن الفارق بين القصيدة الحرة (النثرية) وقصيدة النثر هو في شكل كتابتها على الصفحة ، حيث كل جملة تتبع الأخرى ، كما في الكتابة النثرية العادية ، مشكلة فقرة كاملة ، تبدأ بعدها فقرة أخرى وكثيرا ما تستمر الجمل لتشكل كتلة واحدة . وفي رأي هؤلاء النقاد أنه ينبغي لقصيدة النثر أن تكون قصيرة والا فإنها تصبح نثرا شعريا . ولكن هل يكفي هذا ليصنع قصيدة نثر ؟ كلا بالتأكيد . أن الشكل في الحقيقة هو تعبير عن طريقة معينة في القول الشعري ، ترتبط بتجلي محتوى يفترض أنه يصعب الوصول إليه إلا عن طريق قصيدة النثر ، وليس عن طريق القصيدة الحرة أو قصيدة التفعيلة مثلا . بدون هذا التأكيد على خصوصية قصيدة النثر واستقلاليتها النسبية عن الأنماط الشعرية الأخرى تفقد معناها وتكون مجرد لعبة شكلية .

إن الأمر لا يبدو واضحا تماما حتى أن شاعرا مثل التشيكي ميروسلاف هولوجر تساءل ذات مرة عما إذا كان لا يمكن تشطير قصيدة

النثر على طريقة القصيدة الحرة ، بسبب من تداخل الحدود بين هاتين القصيدتين اللتين تقومان على اللغة النثرية . إن ذلك يمكن أن يحدث ، لأسباب تتعلق بالشاعر ، ولكن يفترض فينا أن نعرف أن هذه القصيدة تنتمي الى قصيدة النثر حتى اذا كانت قد اتخذت شكل القصيدة الحرة ، أو أنها قصيدة حرة حتى اذا اتخذت شكل قصيدة النثر . في هذه المعرفة يتجلى ذلك الصوت المختلف لقصيدة النثر ، الصوت الذي يجعل منها فنا قائما بذاته ، ويضيف شيئا جديدا الى وسائل التعبير التقليدية في الأدب .

بعيدا عن ضجيج اللفظة

يروى الكاتب الألماني ايزفين أرندت طرفة ، تعبر عن موقف الكثيرين في زمننا من الطرق الكتابية . سألت سيدة كانت تنوي دخول أحد المسارح في برلين قاطعة التذاكر ، مترددة :

— أرجو ألا تكون المسرحية المقدمة مكتوبة شعرا .

أجابت قاطعة التذاكر ، بلهجة مطمئنة :

— بلى ، ولكن المرء لا يكاد يتعبر بذلك .

إن عصرنا الذي نعيش فيه عصر النثر ، بدون أن يعني ذلك أنه عصر بدون روح شعرية . بالعكس ، انه يشكل انتقالا بالشعر الى مستوى آخر ، ما كان يمكن الوصول اليه خارج التحول العلمي والفكري والروحي الذي ارتبط بالدخول الى أزمنة الحداثة . في هذا المستوى اختلف منظورنا الى الشعرية التي لم تعد تنبثق من الوزن والقافية ، لارتباطهما بالصنعة (القالب الذي يمكن تكراره الى الابد) ، وهو ما كان بعض العرب قد انتبه اليه منذ قرون طويلة ، إذ يحدثنا عبد القادر الجرجاني في كتابه « دلائل الاعجاز » أن ثمة من كان يذم الشعر « لأنه

موزون مقفى ويرى هذا بمجرد عيبا يقتضى الزهد فيه والشنز عنه » .
فاذا كان ينبوع الشعر في الماضي يكمن في غنائته الصارخة وصوته العالي
فان هذا الينبوع يكمن الآن في قدرة الشعر على الحديث معنا باكبر قدر
من الحميمية مثل صديقين يجلسان في مقهى . الشعر القديم متظاهر
يرتقى الاكتاف ويصرخ في جمهوره حتى يبع صوته ليؤثر فيه عاطفيا
 ويفرض عليه رايه الذي لا يقبل الجدل . أما الشعر الآن فقد فقدَ مثل
هذا اليقين ، إذ ان كل ما يطمح فيه هو أن يجعلنا نفكر في ما يقوله لنا
ضمن معنى يظل مفتوحا حتى النهاية .

في هذه القارة الفائرة تحت اقدمنا ابدا ما كان يمكن للقصيدة إلا أن
تتخلى عن حماسة الايقاع وطربيته لصالح ايقاع اعمق هو ايقاع عصرنا
بأسئلته الوجودية المدوخة . انني لا أريد هنا بالتاكيد أن أستبدل قوائن
أخرى بقوائن للشعر ، سوف تهترىء هى الأخرى مع الزمن ، ولكنني
أعرف أيضا أن لكل نمط شعري (الشعر العمودي ، شعر التفعيلة ،
الشعر الحر ، قصيدة النثر) آليته الداخلية الخاصة به والتي تعكس
مستوى فكريا وروحيا معنا في النظر الى العالم . واذا كانت هذه
الآلية تتأثر بالقدرات الابداعية عند كل شاعر بطريقة مختلفة ، فمن
الممكن أن تكتب قصيدة تفعيلة ، بدون أن تقع في النمطية الايقاعية ، بل
أن تقترب بصوت القصيدة من ذلك الصوت الطبيعي للنثر وأن تفجر
أعلى قدر من الشعرية ، وهو أمر يرتبط بمدى عمق فهم الشاعر
للقصيدة الجديدة . ومن الممكن أيضا أن تكتب قصيدة نثرية ويظل
صوتك مع ذلك أقدم من صوت نوح نفسه . وفي الحالين قد تتخفى
الرداءة والركة وراء ما لا ينتمي الى جوهر الشعر ، باسم دعاوى شعرية
مضللة قد تتخفى وراء الغنائية في الشعر الموزون ووراء قوالب عامة من
التشكيلات اللغوية في الشعر النثري . إن المعنى الحقيقي للثورة الشعرية
التي تمثلت في الانتقال من الشعر الموزون الى الشعر النثري يكمن في
الانتقال من الزخرفة الخارجية للنص الى النص الخالي من الزوائد ،
من بهلوانية البلاغة اللفظية الى دقة اللغة ووضوحها ، من الصوت المتكلف

الى الصوت الطبيعي للنثر . الشعرية الحقيقية لا تنبثق من افتعال غموض الجملة أو تغريب علاقاتها ، وهي العبة الأكثر شيوعا في الشعر النثري العربي وإنما من وهج الوضوح الذي تشتمل به الجملة . وإذا كان ثمة غموض فانه غموض كامن في الفكرة ، لا في اللغة ، في السرية الداخلية للنص ، لا في موت الجملة . اللغة عين نرى بها العالم . وما هو شعري لا يمكن أن تلتقطه عين عمياء أو مصابة باضطراب النظر . العين المفتوحة وحدها تستطيع أن تفعل ذلك ، حيث الغموض هو في قلب المشهد المرئي نفسه ، مثل كل شيء في الحياة . من هذه العلاقة بين ما هو في الضوء وما هو في العتمة نصل الى الشعر الذي يظل يوحي لنا في كل مرة نقرأه فيها بأفكار ومواقف جديدة . ها هنا يكون الشعر هو كل ما نراه ، ولكن بدون القدرة على الامساك بمعناه النهائي ، رغم أننا سوف نحاول ذلك المرة تلو الأخرى وحتى النهاية . هذه هي الروح التي تقف الآن وراء المسمى الإبداعى للفن الحديث كله ، تلك الروح التي أخرجتنا من الرؤية المغلقة (نهائية القول وإطلاقته) الى الرؤية المفتوحة (لا نهائية المعنى) ومن الجواب الى السؤال ومن اليقين الى الفكاهة ومن السطح الى الأغور ومن الزخرفة الخارجية الى كلية النص . وفي هذا التحول الفكري والجمالي من القول الغائم اقضاض الى القول الملموس (الكونكريتي) اكتسب النثر طاقة هائلة على الوصول المباشر الى ما هو شعري في الكتابة .

الباقى بعد الترجمة

في رأي هيفل أن الشعر هو ما يبقى بعد الترجمة . وإذا أردت أن أعطي لهذا الرأي معناه الحقيقي أقول ان الشعر الجيد هو ما يبقى منه بعد صياغته نثرا . انني أعتبر محمد مهدي الجواهري أهم شاعر عمودي في زمننا ، ولذلك سوف اقتبس منه ثلاثة أبيات من قصيدة ربما كانت هي الأكثر شهرة في كل شعره لأوضح ما أقصده :

أتعلم أم أنت لا تعلم بأن جراح الضحايا فم
فم ليس كالمسعى قولة و ليس كآخر يسترحم
يصيح على المدفعين الجياح أريقوا دماءكم تطعموا

اننا اذا اردنا أن نقدم صياغة نثرية لهذه الأبيات التي تعتبر قمة
الشعر العمودي فسوف يصعب علينا العثور على ما هو شعري فيها
(ضمن المفهوم الحديث للشعر) بسبب سؤالها الخطابي وجوابها
التوضيحي ، وقبل ذلك ، بسبب زاوية رؤيتها الأيديولوجية القائمة
على الرأي ، حيث يقول الشاعر ما يريد الجمهور أن يسمعه . أما
الشعر الحديث الذي يملك رؤية أخرى الى الحياة فسوف يصوغ
الموضوع بطريقة أخرى حتى اذا اراد أن يلزم نفسه بسياق الأبيات نفسه ،
هكذا مثلا :

ثمة فم في جرح كل ضحية

لا يعرف الكلام .

مخضبا بدمائه يصرخ أبنا

قبل أن يضع قبلته فوق شغلنا .

أو ربما يجب أن نقلب الفكرة الخطابية المحددة الى فكرة أشمل ،
تبدو لنا أكثر مرارة ، وربما أكثر حقيقة ، مثل :

لكل ضحية جرحها

لكل جرح فمه .

صرخته الخرساء

لن نسمعها أبنا .

ها هنا يتخطى الشعر عن كل دعاية سياسية حماسية ليقول لنا أكثر الحقائق دموية بدون أية ضجة لفظية « لكل ضحية جرحها . لكل جرح فمه » . من الضحية والجرح والفم تأتي الصرخة ، ولكنها (و يا للأسى !) صرخة خرساء ، ان نسمعها أبدا . فالسعرية هنا لا تنبع من الفم الذي يلقي خطبة على الجمهور وانما من قسوة النسيان الأبدي للضحية وصرختها التي هى صرختها وحدها . فكرة الجواهري التحريفية يمكن أن تتحول الى مقالة افتتاحية في جريدة (كان الجواهري ينشر بعض قصائده بالفعل كافتتاحيات في جريدة « الرأي العام » التي كان يصدرها في الأربعينات) . أما الفكرة الأخرى فانها لا يمكن أن توجد إلا في الشعر ، رغم أنها فكرة سياسية أيضا ، ذلك لأنها تنظر الى موضوعها بعين أخرى ترى ما هو أبعد من المصلحة المباشرة والوظيفة الآنية .

الينبوع الخفي

هذا لا يعني أن الجواهري قد قصر في عمله . العكس هو الصحيح . ان صوت الجواهري هنا هو صوت الشعر العربي التقليدي الذي يفرض طريقة معينة في صياغة افكاره ووظيفتها الاجتماعية . أما الفكرة الأخرى فتحقق نفسها ضمن صوت النثر الذي سوف يعجز عن الصعود الى الشعر ما لم يكتشف الشعرية خارج المنطق التقليدي ووظيفته المباشرة ، لأنه بدون ذلك سوف يظل نثرا عاديا ، بل نثرا رديئا . وإذا ما كان مثل هذا الخطر مكشوفاً تماماً في القصيدة النثرية الحرة فإنه ليس كذلك دائماً في قصيدة التفعيلة . فقد ظل المنطق التقليدي قائماً في صلب هذه القصيدة التي أرادت أن تكون حديثة ، حيث تتخفى أكثر الافكار والعواطف سداجة ، أحيانا ، وراء الزخرفة اللفظية والرنين الإيقاعي ، عندما لا يعرف الشاعر الروح التي تقف وراء الشعرية الجديدة . وإذا كان هذا التصور قد قاد قصيدة التفعيلة عند كثير من الشعراء الى الأزمة ، بحيث انغلقت على نفسها ، فان القصيدة النثرية العربية سوف

تنتهي هي الأخرى الى الأزمة ما لم تنتقل من الشكل الواحد السائد الآن (النمطية) الى تعدد الأشكال ، ومن القصيدة الواحدة دائما الى القصيدة التي تخلق نفسها في كل مرة من جديد ، وما لم تدرك وقبل كل شيء ان شعريتها ، باعتبارها نثرا ، تكمن في الانتقال من المهمة الزمنية للنثر الى المهمة المطلقة للشعر .

وسواء في قصيدة التفعيلة أو القصيدة النثرية فان طاقة الشعر تزداد تفجرا كلما امتلك المشهد الأكثر سطوعا أمام أعيننا القدرة على أن يظل مفتوحا حتى النهاية ، مثل غابة تراها ولكنك في كل مرة تدخلها ترى فيها ما يبهرك . وهنا تتخذ عبارة جيمس جويس دلالة خاصة ، ولو بشيء من الفكاهة عندما قال بعد الانتهاء من كتابة رواية « يوليسيس » : « لقد وضعت فيها من الغوامض والألغاز ما سوف يتغل أساتذة الجامعات لمدة قرون ، متناقشين حول ما أعني ، وهذه هي الطريقة الوحيدة لضمان الخلود » . الشاعر في الحقيقة لا يحشو قصائده غوامض وأسرار وإنما يحفر في باطن النص ليصل الى ينبوعه السري الذي يظل خفيا حتى النهاية . وسواء كانت هذه أفضل طريقة لضمان الخلود أو لا ، فان القصيدة الحقيقية هي ضد الموت دائما .

إن كل هذا يرتبط بفهمنا الجديد للشعر ولما هو شعري في الفكرة . ففي زمن مثل زمننا أرغم الشعر على التخلي عن الكثير من أغراضه السابقة . لم تعد مهمته أن يصوغ السياسية أو المعارف أو الحكم في أبيات يسهل حفظها أو أن يمدح القبيلة ويشتم الأعداء . ومع هذا الانسحاب تخلى عن منطقته الشكلي وعن وظيفة لم تعد تهم أحدا . لم تعد شعرية الفكرة تتجلى في القدرة على اقناع الآخرين بها وإنما في جعلها توحى أكثر مما تقول ، مرسله ضوءها من نقطة بعيدة تقاطع فيها كل المعرفة والخبرة البشرية ويمتزج الحلم بالواقع ، حيث كل شيء ينهدم وينبني في اللحظة نفسها ، كما في الكون كله .

ساكنة الظل

من هذا المفهوم الجديد للشعرية ولدت قصيدة النثر الحديثة . وهي في نظري تنحدر من النثر أكثر مما تنحدر من شعر . فرغم أنها تبدو اليوم الشكل الأكثر عصرية ، والأكثر قربا من روح زمننا إلا أن تاريخها في الحقيقة هو أبعد كثيرا من القصيدة (النثرية) الحرة . فهناك من يبحث عن جذورها في الأدب الصيني (سلالة هان - ٢٠٦ ق.م وحتى ٢٢٠ م) وآخرون يربطونها بالنصوص والأشعار التي تتضمنها التوراة . وثمة من يرى أن السور المكية القصيرة في القرآن تتخذ شكل قصيدة النثر . وإذا ما بحثنا في التراث العربي فسوف نعثر على نصوص نثرية كثيرة (من خطبة قس بن ساعدة الأيادي في سوق عكاظ وتأملات المأمون الحارثي في الجاهلية وهو يراقب السماء والنجوم وحتى مناجيات المتصوفة العرب والحكايات الخرافية) يمكن اعتبارها الآن قصائد نثر ، ذلك المصطلح الذي ظهر لأول مرة في القرن التاسع عشر في فرنسا . وهنا ينبغي أن نلاحظ أن بعض العرب كان قد اتهم محمدا بقول الشعر ، معتبرا القرآن شعرا ، مما يشير إلى أن العرب لم يكونوا يستبعدون إمكان تحول النثر إلى شعر . ولكن إذا كان القدامى قد امتلكوا تصورا مبهما عن علاقة الشعر بالنثر فإننا نعرف اليوم أن قصيدة النثر هي شعر ونثر في الوقت عينه وتقوم على عنصرين : الخيالي والجوهري والمستمر في الحياة (الشعر) من جهة والواقعي واليومي والعارض (النثر) من جهة أخرى ، ضمن تأليف تتخفى فيه الشعرية ويتشكل ضد الأعراف الكتابية المألوفة ، تأليف وحشي ، يستمد قوته من قانونه الوحيد : الحرية .

إن اشكالية الاعتراف بقصيدة النثر كشعر أو كنوع شعري (Genre) ما زالت قائمة ليس فقط في آداب البلدان الأوروبية وإنما في الأدب الأميركي أيضا ، وهو الأدب الذي يبدو أن قصيدة النثر قد وجدت لها فسحة واسعة دخله . فقد منحت جائزة بوليتزر (وهي أكبر جائزة

أميركية في الأدب) مؤخراً ولأول مرة في تاريخها لمجموعة من قصائد النثر للشاعر تشارلس سيميك ، مما أثار جدلاً جديداً حول هذا النمط من الكتابة الأدبية . فثمة نقاد يرون وجود الأبوين (الشعر والنثر) كليهما فيها وآخرون يرفضون اعتبارها شعراً أو نثراً ويرون فيها كتابة ذات طبيعة خاصة ، لا يمكن العثور عليها في الشعر أو النثر . وفي رأي فريق ثالث من النقاد أن قصيدة النثر تعصى على التعريف ، بسبب معمارها الداخلي الذي يجمع بين عناصر متناقضة .

لقد ظلت قصيدة النثر ماثلة في الظل فترة طويلة ، وغالباً خارج الاعتراف بها كشكل أسلوبى ، مستقل . ولذلك تبدو اليوم وكأنها كتابة بدون تراث ، كتابة تبدأ بنفسها ، بدون أصول أو قواعد تلتزم بها أو تنتهكها . بيد أن حيويتها الجديدة والاهتمامات النقدية الكثيرة بها توحى بأنها في طريقها إلى تكريس نفسها ، كنوع أدبي ثابت ، ضمن الأنواع الأدبية الأخرى . وربما كان صعود قصيدة النثر يشكل رداً على أزمة الشعر ، سواء كان موزوناً أو حرّاً ، ذلك الشعر الذي استهلك نفسه في رتابة أشكاله ونمطيتها وابتعاده عن جمهوره . أنه عودة جديدة من خلال النثر الأكثر جاذبية وقدرة على مخاطبة العقل ، عودة إلى جميع الذين فقدوا ثقتهم بالوسائل التعبيرية التقليدية للشعر ، متذكرين ما كانت بائعة التذكرة في المسرح البرليني قد قالتها للزائرة : « بل إنه شعر ولكن المرء لا يكاد يشعر بذلك » .

ولكن ما الذي يجعل من قطعة نثرية قصيدة نثر وليس قصة قصيرة أو خاطرة ؟ وهل تكفي كتابتها على الصفحة كلها لتجعلها تختلف عن القصيدة الحرة التي تكتب هي الأخرى نثراً ؟ وما دام قانون هذه القصيدة هو الحرية فكيف يمكن أن نلزمها بحدود تجعلها تختلف عن الأشكال الكتابية الأخرى ؟ ها هنا نقف أمام إشكالين في جوهر البنية الشكلية لقصيدة النثر . فهي تكتب على الصفحة ضمن شكل لا يختلف عن شكل أى نص نثري عادي في الوقت نفسه الذي تستعير فيه من

الشعر وسائله التعبيرية ، بل رؤيته الى الشعرية ، ومع ذلك تبدو وكأنها تختلف عن الشعر والنثر معا ، رغم أنها بدون هذين الأبين ما كان يمكن لها أن توجد .

هذا الجسد المتوحش لقصيدة النثر ، متشكلاً من عناصر متناقضة هو ما يدفع الشعراء والنقاد الآن الى البحث عن قواعد عامة لها . شكلية ومضمونية ، يمكن أن تميزها عن مساوها وتكسيها شخصية خاصة بها . ولكن هل يمكن فعل ذلك مع كتابة تتحقق عند كل شاعر بطريقة مختلفة ، وبدون أن تضرب داخل قواعد مصطنعة . سوف يجد الشعر الذي يريد أن يكون حراً الحجة في كل مرة لانتهاكها ؟ ربما كان من الأفضل أن نتحدث هنا عن خطوط عامة هي مجرد إشارات الى الفضاء الأوسع لقصيدة النثر :

١ - الصفة الأولى لقصيدة النثر هي أن تكون قصيرة ومكثفة ومختزلة (ليس أكثر من ثلاث صفحات مثلاً) ، لأنها إذا طالت فسوف تصبح إنشاءً شعرياً ويصعب عليها أن تظل محتفظة بالوعج الذي يجعل منها قصيدة .

٢ - يفترض في قصيدة النثر أن تملك صوتاً هادئاً وتبتعد عن الصراخ ، إنها قصيدة الظل ، الصوت الشخصي الذي يتحدث الى قارئ مفرد وليس الى جمهور . وهي بذلك قصيدة حميمة وشخصية أو ما يسميه الشاعر الأميركي روبرت بلاي « ديناً خاصاً » في مواجعة القصائد المشطورة على شكل أبيات والتي يسميها « كنيسة عامة » ، مفتوحة أبوابها امام الجميع . ولأنها ليست كنيسة فإنها لا يمكن أن تمتلك أية رؤية أو وظيفة أيديولوجية .

٣ - قصيدة النثر هي قصيدة التفاصيل الصغيرة التي غالباً ما تكون مهمة في النص الأدبي و لا ترى تماماً . وبهذا فإنها تميل الى

الرؤية الاولى التي تنقلها العين ، رؤية ملهوسة تلتقط ما هو عارض
وثانوي داخل المنظر المام .

٤ - نقوم قصيدة النثر على الوصف الذي يتشكل من صور
مثل قصة او اسطورة تظل بلا نهاية . فما يهم في قصيدة النثر ليس
النتيجة او الهدف وإنما اللقطة او الحالة النفسية التي تقدمها والتي
ينبعث جمالها من الوصول الى نص يظل مفتوحاً دائماً أمام قرائه .

ومع ذلك فإن هذه الإشارات رغم أهميتها الجمالية واقتربها من
مفاهيم الحدائث وما بعد الحدائث في الكتابة لا يمكن أن تكون وصفة
جاهزة لقصيدة النثر التي تستمد قوتها من أنها تخلق نفسها في كل مرة
ضمن منطقها الخاص . وفي الأساس ، مثل الأدب كله ، لا مكتسب
قصيدة النثر قيمتها لاعتبارات مطلقة وإنما من الشعرية العالية في
النص ، وهي شعرية يفجرها كل شاعر بطريقة مختلفة ، عبر رؤيته الى
العالم الذي يتعامل معه . هذه الشعرية هي ما يجعل من نص نثري
شعراً وليس أي شيء آخر . حتى في ما يتعلق بالتسمية التي لا تزال
متار جدل فانها لا تهمني كثيراً ، رغم قوة الايحاء الثورية التي تنقلها
واختيارها السير بالقلوب (أي استخراج الشعر من النثر) . ما يهمني
قبل كل شيء هو النص الذي تقع عيناى عليه ، ما يقدمه أو يوحي به
إلي ، ما يكتشفه وما يجعلني أشترك في اكتشافه . وبالفعل فإن كثيراً
من نصوص قصيدة النثر (وخاصة في الأدب الألماني) تقدم نفسها
كنصوص مجردة بدون القاب ، حيث يمكنك أن تقرأها كثر أو شعر
أو كثر وشعر معا ، وقبل كل شيء ككتابة أو كنص أدبي .

تشير قصيدة النثر كما يبدو لي الى المرحلة الطويلة التي سوف
تؤدي في النهاية الى انهدام الحدود الفاصلة بين الشعر والنثر وربما
أيضاً بين الأنواع الفنية ، من خلال النظر الى الشعرية كقيمة جمالية في
العملية الإبداعية الساملة . فالأسس الاجتماعية والضرورات التاريخية

التي أدت إلى وضع حدود صارمة لكل فن تنغير الآن بسرعة كبيرة ،
فها نحن نرى الجمالية المتحققة في اللوحة تنتقل إلى الصورة الفوتوغرافية
والتريپت السينمائي ، بل إلى الصور والتشكيلات اللونية التي تنتج
بالكمبيوتر ، ولتحت الذي يهتم بالشكل أساسا انتقل منذ زمن
طويل إلى الصناعة والمعمار ، ضمن تعميم الفن وانتقاله إلى الشارع .
أما في الادب فيمكننا الآن أن نرى القصة داخل القصيدة ، والقصيدة
داخل القصة أو الرواية . وبهذا المعنى فإن الشعرية قيمة جمالية أبعد
من النص الشعري ، تحفل بكل ما يجعل المخيلة تنفتح على ما يصمد
في الزمن من خلال طاقة الحرية التي يمتلكها . قصيدة النثر هي إلغاء
للفكرة العامة التي تقسم الكتابة إلى شعر ونثر وهو ما كان قد حلم به
الشاعر الانكليزي شيلي دائما .

زي اوردوبي للحريم

الآن ، وبعد مرور مايقرب من قرن على بدء حركة الحداثة الشعرية
انعرية التي تمثلت في ظهور النماذج الاولى من القصيدة الحرة القائمة
على النثر ونصف قرن على ظهور قصيدة التفعيلة التي كسرت هيمنة
الشعر العمودي ، نرى أن الوقت قد حان لكي ننظر إلى اشكالات الشعر
العربي الجديد ومدى اقترابه أو ابتعاده عن الحداثة التي يلهم بذكرها
الجميع .

اننا نؤكد هنا وقبل كل شيء على الارضية التي تنف عليها الحداثة
الشعرية ، وهي ارضية اجتماعية - تاريخية يتجلى فيها مدى التطور
الذي حققته بنية ما في الانتقال من العصر القديم إلى العصر الجديد
وتجسد ضمن مستويين مترابطين (مادي وروحي) . هذه العملية
الانتقالية التي نعنى مدى وعينا بالتغيير واتجاهه وهدفه هي جدير
كل حداثة ، ومن ضمنها الحداثة الشعرية بالطبع . وهنا لن نحتاج
إلى الكثير من الذكاء لنعرف أن العملية الانتقالية التاريخية العربية قد
اتسمت ولا تزال بالفوضى واللامقلاية واختلاط المفاهيم والقيم وتداخل

الازمنة ، لان ماحدث لم يات بسبب تطور داخلي طبيعي في البنية العربية وانما جاءها من الخارج بطريقة لايتيح لها أية فرصة للافلات منه . فقد بدأت الحداثة في الغرب ، بعيدا عنا . وعندما وصلت الينا مثل موجة هادرة جرفتنا نحو البحر ، نحن الذين لم نتعلم السباحة حتى في الأنهار . فجأة لم نعد ما كنا عليه ، ولكن بدون أن نكون ما ينبغي أن نكونه .

في هذا الخضم المتلاطم كيف تكون الحداثة ؟ من يعبر عنها ؟ وكيف تظهر في الشعر العربي ؟ هنا ينبغي أن نفرق بين جوهر أو روح عصرنا والظواهر التي تحدث داخله . ليس كل ما يحدث في الحاضر ينتمي الى الحداثة . فالحداثة لا ترتبط بظاهرة ما لأنها تحدث في حاضر وانما لأنها تعبر عما ينتمي الى المستقبل ، عما يولد ويمتلك الحق في الحياة ضد الاوهام القديمة ، والشاعر العربي لا يكون « حديثا » ، سواء كتب قصيدة حرة أو قصيدة نثر ، مالم يكتشف الافق الشامل للحداثة ويعكس عاطفتها الجديدة . وبهذا المعنى ، وبدون أي قناع أيديولوجي ، فان الشاعر الحقيقي هو مناضل ثوري من أجل القضايا الكبرى في عصره . وهكذا فأنني أربط الثقافة والابداع بمدى قدرة الشاعر أو الكاتب على رؤية هذا الافق الجديد وشجاعته في الوصول اليه . ومن أجل أن أكون واضحا أقول ان نصوص كثير من كتابنا وشعرائنا ، بسبب الاشكاليات الموضوعية للحداثة العربية وعدم تكامل الذات الثقافية التي تجعل من الكتابة عملية نضالية وإبداعية في آن ، تتوهم الحداثة شكلا مجردا تستعيره من هنا أو هناك ، في حين ان الشكل لا يقوم بدون محتواه . وعندما نفعل ذلك بللقلوب فسوف نتوصل الى نص ، لا يمكن إلا أن يكون مخادعا ، ممسوخا ومثيرا للقرع مثل كثير من الاشياء الاخرى في حياتنا .

أجل ، ان كثيرا من الشعر العربي يدعي الحداثة : شعر أيديولوجي ، شعر قوماني ، شعر رأي ، شعر بكاء ، شعر رومانسي ، شعر هجاء ، شعر مديح ، شعر متصوف .. الخ . ولكن السؤال : هل الحداثة قضية أيديولوجية أو عاطفية قومانية أو رؤية صوفية أو بكائية ريفية ؟

توهم كثير من الشعر العربي لحداثته هو نفسه توهم المجتمع العربي لحداثته ، حيث ترتدي المرأة أحدث الأزياء الأوروبية في جناح الحرب ، وحيث يصبح الديكتاتور بطلا يقودنا الى المستقبل السعيد .

في الكلام على الحداثة لا بد أن نفرق بين صنفين من الشعراء : الشاعر الذي يتحدث من قلب عصره ويرى أضواء المستقبل أمامه ، والشاعر الذي يتوهم أنه يعيش في عصره . الاول يحررنا ويضعنا أمام مصيرنا والثاني يضللنا ويعود بنا الى الوراء حتى بدون أن يعرف ذلك .

من أفق لا حدود له تبدأ الحداثة وتنعكس نفسها على مواقفنا وعواطفنا ورؤيتنا الى الحياة فتغير طريقة تعاملنا مع اللغة واقتربنا من الشعر ومفهومنا عن القصيدة التي نكتبها . وهنا أيضا ، اذ نتحدث عن الشعر كفرع أدبي يجب أن نعرف أن الشعر ليس قارة معزولة في مكان ما في البحر ، يقطنها عباقرة تتفجر الأفكار في رؤوسهم والعواطف في قلوبهم ، مثلما كان يحدث في وادي عبقر ذات يوم . الشعر جزء من ظاهرة ثقافية شاملة ، متداخلة تمتد الى القصة والرواية والمسرح والنقد والصحافة والسينما والرسم والنحت والموسيقى والفلسفة والسياسة والعلوم . اكيد أننا لا يمكن أن نطلب من الشاعر أن يكون خبيرا في كل هذه المجالات ، ولكننا ننتظر منه أن يدرك جوهرها أو روحها العامة ، وفي كل الاحوال فانه من الصعب تصور ظهور شعر عظيم بدون صعود في القنون الأخرى .

ربما لا تكون آلية هذا الترابط واضحة دائما ، اذ يمكن لنوع أدبي أو فني أن يتقدم الانواع الأخرى ، لعوامل مختلفة ، الا ان حيوية النص الشعري وجلياته يعكسان حيوية وجليان الحياة الفكرية والثقافية في مجتمع ما . ولذلك فاننا اذ نربط الحداثة بالشعر إنما نربط الحياة كلها به ، ضمن موجة عامة تشمل البحر كله ، مندفعين نحو ما يبدو

لنا أكثر حقيقة وإنسانية وحرية وعمقا وجمالاً ، نحو القصيدة التي
تفتح الطريق إلى المستقبل ، القصيدة التي تجعلنا نشعر أننا قد عشنا
وأننا سنعيش أيضاً. وأن نمة ما ينتظرنا دائماً في نهاية المرحلة .

فاضل العزاوي

المصدر : مجلة الناقد (العدد ٦٨) شباط ١٩٩٤ .

مقدمات

- ١ -

مقدمة

الطبعة الأولى الصادرة في أيلول

(سبتمبر) ١٩٤٤

بقلم الدكتور منير العجلاني

.. لا تقرأ هذا الديوان ، فما كتب ليقرأ .. ولكنه كتب ليغنى ..
ويشتم .. ويضم .. وتجذ فيه النفس دنيا ملهمة .

ديوان صغير صغير .. مثل حبيبنا « حسن » الذي لخص دهموسه
فتونه بهذه الكلمات : « خلقه الله صغيراً ليأتي أملح وأجمل وأنفذ سحراً . »

نزار !

لم تولد في مدرسة المتنبي ، فما أجلك تعنى بشيء من الرثاء والمديح
والحكمة ، وما أجلك تعنى بالبيت الواحد من القصيدة يضرب مثلاً ،
وما أجلك بعد هذا تعنى بالأساليب التي ألفها شعراؤنا وأدباؤنا وإنما
أنت : « شيء جديد » في عالمنا و « مخلوق غريب » .

وكأنني أجد في طبيعتك التساعرة روائح بودلير وفيرلين والبير سامان
وغيرهم من أصحاب الشعر الرمزي والشعر النقي .

مقدمة ديوان : « قالت إلي السمراء - لثلاث قيساني » .

وقد توهم بعض أبيات لك ذكرت فيها المخمل ، والطراوات ،
ووشوشة النايات ، وارتعاش الربابات ، أنك تأثرت بشعر الشعراء
البنانيين المحدثين . فما أريد أن أبرئك من التأثير بأدبهم ، ولا ضير عليك
منه ، فالإنسان يتأثر برفاقه في المدرسة ، يأخذ ويعطي ، ولكنه إذا كان
موهوبا طبع كل شيء بطابعه ، وربما ارتفع فوق رفاقه وفوق أساتذته
درجات . . ومن يدري لعل القدر يخبى لنا فيك شاعرا عالميا تسبح
أشعاره من بلد الى بلد ونمر من أمة الى أمة :

كمزور العطور مَبْتَلَّةُ الرنث

على كل منبجني ومضيق . .

تقطيع من الماويل حطت

في ذرى موطني الإتيق . . الأتيق . .

حزمة من توجع الرصد . . رف

من سنونو . . يهم بالتحليق . .

أمل ! . . ولكنه ركزته في نفسي قصيدتك « اندفاع » . فما
أظن أن شاعرا أوروبا كبيرا يكره أن تنسب هذه القصيدة إليه .

لم تعجبني « اندفاع » لكلمات حلوة أخرجها الشاعر من أعماق
القواميس كما تستخرج الآليء من أعماق البحار ، أو لمعان أبكار لم
يسبق إليها . أعجبتني لأنها قطعة من الموسيقى نقلتني الى عالم ملهم ،
وبعثت في نفسي خيالا وحسا يتجدد ولا يغيب .

لا تعنيني تفاصيل هذه القصيدة - وهي حسنة في جملتها وفي
تفاصيلها - ولكن الذي يعنيني منها هو أنها استطاعت ان تنقلني من بلاد
الاستعارات والتشابه والاعيب البلاغة . . الى حلم رفيع أعوم في
« سائله المخملي » اتذوق فيه ذوق الشاعر . واتخيل أخيلته ، وكأنه
انقى الي قلبه في أعنف ساحات الوحي .

وبعد .. سألني صاحب هذا الديوان أن أكتب له مقدمة ، ولو
ملكتم الخسار لقلت له : ديوانك كله مقدمة .. الى كل نفس تحس
وتشعر ..

أما « ورقة الى القارىء » فتكاد تكون (برنامجا شعريا) أو (بياناً
عاطفياً) لخص فيه الشاعر نزعاته واساليبه بما يعني عن كل توطئة .
فهو رمزي ، غريزي ، عفوي . وهذه الكلمات كلها تحتاج الى شيء من
التذليل .

١ - ساعرنا رمزي لانه هو نفسه يقول :

**تخيلت حتى جفأت العطور
تري .. ويشم اهتزاز الصدى**

ولكنه لم يأخذ من الرمزية الا بمقدار . تبرا من غموضها ، وجارها
او شابهها غير متعمد في عناية بموسيقى الالفاظ منفردة ومجتمعة .

أذكر أنني كتبت في معرض الكلام عن الشعر أن الرمزيين يعنون
كثيرا بموسيقى اللفظ ، فاذا أرادوا مثلا أن يصفوا في بيتين رتبة أسد
على حيوان ضعيف ليفترسه ، جاء البيت الأول ضخيم مخارج الالفاظ ،
والثاني رقيقا ناعما كندى الصباح ، فكان البيت الأول جلود صخر
انحط من عل ليهشم البيت الثاني ويفترسه .

ولعل من خير الأبيات في الدلالة على قوة الناحية الموسيقية عند
الشاعر هذا البيت :

**فلولاي ... ما انفتحت وردة
ولا فقح الشدي او عريدا**

فكلمتا « فقح » و « عريد » تشبهان بجرسهما أمواج التيار الصخابة
وتريانك - ولو كنت تجهل اللسان العربي - تكور التدي وحركته ...

٢ - شاعرنا غريزي او على الاقل يدعي ذلك . ألم يقل لنا :

باعراقيّ الحمر ... لإمرأة ...
تسير معي في مطاوي الردا
تفحّ .. وتنفخ .. في أعظمي
فتجعل من رئتي موقدا ..
هو الجنس أحمل في جوهري
هيولاه ، من شاطيء المبتدا
بتركيب جسمي « جوع » (١) يحنّ
لآخر .. جوع يمدّ اليدا ..

وإنك لتجده يصف الشهوة في غير قصيدة واحدة وصفاً لا يخلو
من القوة :

عشتاً جهودك بي الفريزة مطفاه
إنّي شبعتك جيفة متقيئه ..
مهما كتمت .. ففي عيونك رغبة
تدعو ، وفي شفّتك تحترق امرأة ..
انا لا تحرّكني العجائز .. فارجمي
لك أربعون .. وأي ذكرى سيئه ..

ولكنه لم يستطع أن ينزل مع الشهوانيين الى قرارة الجحيم الذي
يسكنونه .. فحسبنا وحسبه المدى الذي بلغه . ولعل الاتقياء يجدون
سبيلا الى الطعن ، وان يكن أحاط نفسه في كل قصيدة بطلاسم يستنكر
فيها الاثم ، ولكنه في الواقع انما يستنكر الجريمة ، كزواج فتاة من
شيخ مثلا ، لأنه انما ينظر اليها بعيون الفن لا بعيون الفضيلة . وهذا
دليل آخر على شاعريته .

على ان شاعرنا ان لم يكن منحلًا في التسهوة ، فقد وفق في وصف
الجمال ، والحب البكر توفيقا بعيدا ، حتى لتكاد تشعر وانت تنشد
بعض قصائده انك في عرس من أعراس الالهة ، وانها تتخاطب بلسانه .

أما جمال حسناؤه فقد صنع له صورة لا تختلف عن صورة الرسام
الرسام الا بأنها تتكلم .. والا بأنها شاعرة وماشقة :

قميصك الأخضر .. من يا ترى
باعك هذا اللون ، قولي .. اصدقي
أمن صفاف ((السين)) خيطاته
واللون .. من ((دانوبه الأزرق))
أم من صغير العشب الممتد ..
في سلة بيضاء من زنبق ..

أو هذه الأغنية في شقرائه :

شقراء .. يا فرحة عشريننا
وتكهة الزق .. وهزج الفراش
نمشي .. فيندي العشب من تحتنا
وفوقنا لياسمين اعتراش ..
ونشرب الليل صدى ((ميجنا))
وصوت فلاح .. وعود مواش

يا لهذه الصورة .. ما أحلاها .. وما أنداه .. وما أحباها ..
ألا ترى من خلالها فتنة العيون الخضر .. وتشرب مناجاة العاشقين
كما يشربان هما صوت « الميجنا » ..

٣ - نزار عفوي . يريد بذلك أنه لا يتكلف صناعة الشعر تكلفاً ،
ولا يكتب ليلقن أستاذ في مدرسة صغار التلاميذ أشعاره :

عزفت .. ولم اطلب النجم بيتاً

ولا كان حلمي أن أخلدا ..

إذا قيل عني « احس » كفاني

ولا اطلب « الشاعر الجيد » ..

شعرت « بشيء » فكونت « شيئاً »

بعفوية دون أن أقصدا ...

ولعل نزاراً بعد هذا ، لا يعتذر عن عفويته ، فالتساعر كما يقول
« فرنسيس جامس » طفل ، وإذا لم يكن طفلاً ، سأذجأ ، بريئاً تتكلم
من قلبه بطل أن يكون شاعراً عظيماً .

أما أسلوب نزار . من ناحية اللغة ، فقد نستطيع أن نسميه
« السهل المتنع » . وربما استعمل تراكيب عامية ، ولكن هذا قليل
جداً . والالفاظ العامية التي اختارها فيها قوة وأغراء . ولولا هذه
القوة في كلمات الشعب ما استعارها شاعر كشكسبير مثلاً .

وبعد .. وبعد .. ماذا أذكر من قصائد هذا الديوان وماذا ادع ؟
لو سئلت عن محاسنها لاجبت كما أجب بودلير شيطانه :

« انها تشبه نعنعة الماء ، لا يفضل بعضها على بعض ، تنفث السحر
كالفجر ، وتغدق السلوى كالليل ، نفسها يتصاعد موسيقى ، وصوتها
يضوع طيباً .. »

نزار !

لا أسألك .. لا أسأل الله الا شيئاً واحداً .. أن تبقى كما انت ،
طفلاً يصور .. ويفني .. ويعشق .. كأنه ملاك يمشي على الأرض
ويعيش في السماء ..

لا تطلب « الشاعر الخالد » .

فان « الشاعر الخالد » الذي يعيش في المجامع العلمية والمكتبات
الاثرية .. يجر وراءه في الطريق الصحراء القاحلة .. وعفونة جماءة
من أغبياء المعلمين ..

أما أنت .. فانك تمر الموكب مرور الملكي أو الملائكي :

مررت .. ام نوار مر هنا
لولاك اوجه الارض لم يعشب
تمهلي في السير .. هل رغبة
ظلت بصدر الدرب .. لم ترغب ..
شارعنا .. انكر تاريخه ..
والتف بالعقد .. وبالجوارب
اذرعنا .. اذرع اشواقنا
تهتف بالذهاب : لا تذهب ..
دوسي .. فمن خطوك قد ازرر
الرصيف .. يا للموسم الطيب ..

يا الموسم الطيب ! ما نجد احلى من هذه الكلمة في تحية ديوانك .

ايلول (سبتمبر) ١٩٤٤

منير العجلاني

مقدمة : قالت لي السهراد .

شعر : نزار قباني .

- ٢ -

استهلال

عبد الرحمن بدوي

- ١٩١٨ -

الشعر روح يُطلقها الخيال من عقال الزمان ، فتردد آهة الخلق
الأول ممزوجة بدموع الامكان .

والشعر الحق ثورة على القيود ، في أي منحى من مناحي الوجود ،
فكل ما يعبر عنه جديد ، والدّ أعدائه الترديد أو التقليد .

والخلق فيض من صاحبه . ولذا كان الشعر بضعة من كاتبه ،
وإن تعدد الإلهام في مشاربه أو مآربه .

من لم يحترق بلهب الشرارة المقدسة ، تلك التي تلمع في عين
الحياة المدنسة ، فليدع الشعر وماله أن يمارسه .

لقد عرفت الحياة في صمت القبر ، وأبصرت الغروب في إشراق
الفجر . واستروحت الحرية على القسر والقهر ، وانتظرت الأمل عند
قمة اليأس الوعر .

فعلى الشاعر أن يغوص من الحياة حتى الأعماق ، وليستشرف
الى جميع الآفاق ، كاشفا عما يستشعر بصراحة عارية عن كل وفاق
أو نفاق .

- ٦٨٩ - نظرية الشعر ج ٥ - ٤٤م

أيها الشعراء ! ألا فلتشاركوا الرب في فعل الخلق ، واستلهموا
الوحي في إيماض البرق ، ثم فيضوا بالشعر من قاني العرق .

وكل شعرة إذا مرآة لنفس ، لا ترف إلا من نور الحس ، وإن
استضاءت بجنان القدس .

وها هي ذي مرآة نفسي ، ليس فيها إلا ما في نفسي : من صفات
نعمي ومهاوي بؤسي ؟

فبراير سنة ١٩٤٦

عبد الرحمن بدوي

مقدمة ديوان : مرآة نفسي . عبد الرحمن بدوي : ١٩٤٦ - مكتبة النهضة .

حطموا عمود الشعر

لويس عوض

لقد مات الشعر « العربي » ، مات عام ١٩٣٣ ، مات بموت أحمد شوقي ، مات ميتة الأبد ، مات . فمن كان يشك في موته فليقرأ جبران ومدرسته وناجي ومدرسته . أما شعائر الدفن فقد قام بها أبو القاسم الشابي وإيليا أبو ماضي وطه المهندس ومحمود حسن اسماعيل وعبد الرحمن الخميسي وعلي باكثير وصالح جودت وصاحب هذا الكتاب .

ومهما قيل في الآخرين فللويس عوض دلالة واضحة : فلما أن « الشعر » قد مات ، وهو بعيد ، وإما أن الشعر « العربي » قد مات أو انكسر عموده على أقل تقدير ، وهو محتمل . وأنا أستبعد موت الشعر لسببين : أولهما أنني أعلم علماً أكيداً بأن لويس عوض ليس بشاعر ، فإذا كان شعره ميتاً فمحال أن نأخذ الشعر بجزيرته . وثانيهما أنني أعلم علماً أكيداً بأن جيلنا يحس الشعر أكثر مما أحسه جيل شوقي ، فجيلنا معذب ، وجيلنا نائر ، وجيلنا عاش في الأرض الخراب التي انجلت عنها الحربان ورقص حول شجرة الصبار ، وجيلنا لم يولد بباب أحد ، وجيلنا يقرأ فاليري وت. س. اليوت ولا يقرأ البحتري وأبا تمام ، وجيلنا يكسب قوته بعرق جبينه ، وجيلنا يكافح الاستعباد والاستبداد ، وجيلنا لا يشتري القيان من سوق النخاسة كما كانوا يفعلون ، وجيلنا عزيز لا يعفر الجباه لأحد ، وجيلنا سخي يتسع قلبه للإنسانية جمعاء . وإذا كان جيلنا يحس الشعر أكثر مما أحسه جيل

شوقي فتقصيره في قول الشعر لا يدل على موت الشعر بل يدل على موت الشعر العربي أو انكسار عموده على أقل تقدير .

فالشعر إذن لم يمّت ، وإنما مات الشعر العربي . وحقيقة الحال أن عمود الشعر العربي لم ينكسر في جيلنا ، وإنما انكسر في القرن العاشر الميلادي : كسره الاندلسيون . وحقيقة الحال أن الشعر العربي لم يمّت في جيلنا وإنما مات في القرن السابع الميلادي : قتله المصريون . وأصدق من هذا أن يقال إن الشعر العربي في مصر لم يمّت لأنه لم يولد قط بها .

وفي الاندلس ضاق الشعراء بمادة الشعر العربي فلم يتعرضوا إلا لألوان من العاطفة تليق بأهل أراجون وكاستيل وصور من الحياة لا يعرفها البدو أو المستبدون . وفي الاندلس ضاق الشعراء بالأداء العربي التقليدي فاصطنعوا عبارة دمثة متمدنة . وفوق هذا وذاك ضاق الشعراء في الاندلس لأول مرة بأشكال الشعر العربي وقوابله فعدلوا عن نظام القافية الواحدة وانصرفوا عن الأوزان المجلجلة ذات الدوي فكسروا بذلك عمود الشعر العربي الفخم الأثيل وأقاموا مكانه عمودا جديدا رشيقا هشيا منمقا بديع التكوين . وإن تخريج هذه القوالب الجديدة بوجه خاص في أدب الاندلس لدليل على أن الاندلسيين قد وجدوا أن قوالب الشعر لا تصلح للتعبير عما يضطرب في أفئدتهم من مشاعر ولا تتفق مع ذوقهم الاستتيكي . ولكن الاندلسيين رغم تحطيمهم لعمود الشعر العربي قد نظموا شعرا عربيا أو نظموا نوعا من الشعر لا سبيل إلى انكار عربيته . فلقد صان الاندلسيون اللغة العربية القرشية في صميمها .

ومهما تكن خطورة التحول الذي أصاب التعبير العربي في مهجرهم من حيث التخيل أو مادة الوجدان أو الذوق اللفظي فإن ذلك التعبير بقي عربيا في جوهره من حيث النحو والصرف والمورفولوجيا . فالاندلسيون إذا قد كسروا عمود الشعر ولم يكسروا عمود اللغة .

أما المصريون فقد كسروا عهود الشعر وعهود اللغة جميعا . ومن كان يرتاب في أن الشعر العربي قد عاش في مصر غريبا فليفسر لنا كيف عجزت مصر عن انجاب شاعر عربي واحد بين القرن السابع والقرن العشرين له خطره ، بل ليفسر لنا كيف عجزت مصر عن انجاب شاعر عربي واحد في أكثر من ألف عام . ولقد كان من فوضى القيم أن يتكلف المؤرخ مهمة الناقد فيحشد البهاء زهير والقاضي الفاضل وابن نباته وابن مطروح وأشباههم من صعاليك الشعراء في مدرسة واحدة ، يطلق عليها اسم المدرسة المصرية ، كأنما ينبغي أن تكون لمصر مدرسة في الشعر العربي وما لهؤلاء الناظرين الا قيمة تاريخية فحسب ، والمبالغة في تقديرهم اخلال بمقاييس الحكم لاشك في ذلك ، فيقول القائل :

ورمش عين الحبيب

يفرش على فدان

يعدل عندي كل ما قدم المستعربون من قريض بين الفتح العربي عام ٦٤٠ والفتح الانجليزي عام ١٨٨٢ . وعجز المصريين عن قول الشعر العربي في الفترة الواقعة بين الفتحين دلالة على شيء واحد ، هو أن المصريين لم يمثلوا اللغة العربية القرشية كما يمثل الكائن العضوي غذاءه ، بل اصطنعوا لانفسهم لغة خاصة بهم أصولها قرشية حقا ولكنها تختلف عن العربية القحة في ألف بائها ونحوها وضرفها وصيغ الفاظها وعروضها .

ولقد أنتج المصريون في هذه اللغة الشعبية التي اصطنعوها أدبا شعبيا لا بأس به فيه شعر كثير وفيه نثر كثير ، أدبا قوامه من ناحية ملاحم الهلالي والزناتي والوزير سالم والفنائيات الحمر والخضر وعديد الندابات ومن ناحية أخرى الامثال القومية ولكن التركيب العبودي الذي اتصف به المجتمع المصري طوال هذه القرون قد صرف انتباه الدراسين الى الادب العربي ، أدب الخاصة، وجعلهم يهملون الادب المصري ، أدب الشعب . وليس هذا بمستغرب،

فالمثقفون في كل جيل يستمدون ثقافتهم من ثقافة السادة المحليين
أو السادة المستعمرين بحسب الحال لأنهم يولدون بأبوابهم . وما هذا
الحكم بقاصر علي شعب دون بقية الشعوب فالأوروبيون عامة منذ أن
سقط عليهم ظل روما الامبراطورية في القرن الاول قبل الميلاد حتى
نهضتهم الحديثة بعد الحروب الصليبية في القرن العاشر أخذوا عن
الرومان لغتهم وأدبهم جزئيا أو كليا . والانجليز بين الفتح النورماندي
في ١٠٦٦ و تشوسر ١٤٠٠ أخذوا عن الفرنسيين لغتهم وأدبهم . وما
دلنا التاريخ على استثناء واحد لهذه القلعة الا حين تأدب الرومان
الغاللون على الاغريق المغلوبين . ولكن ما من بلد حي إلا وشبت فيه
نورة أدبية شعبية هدفها تحطيم لغة السادة المقدسة و اقرار لغة
الشعب « العامية » أو « الدارجة » أو « المنحطة » . فأصحاب
« الكوميديا الالهية » و « أغنية رولان » و « قصة الورد »
و « دون كيشوت » و « حكايات كاتريري » في ايطاليا وفرنسا وأسبانيا
وانجلترا أبطال شعبيون قبل أن يكونوا أدباء . وزعماء استقلال قبل
أن يكونوا أصحاب فن عظيم ، لأنهم كفروا باللغة المقدسة (اللاتينية)
و آمنوا بلهجتها المنحطة . والكنيسة التي تخف دائما الى حماية السادة
من العبيد قامت يومئذ بدورها التاريخي ، فحاولت اخماد ثورة العبيد
وأهدرت دم الثائرين . أما في مصر فقد ثار كثيرون على اللغة المقدسة
بعضهم داخل النطاق النظري كلطفي السيد وبعضهم بصورة عملية
كبير التونسي شاعر مصر « الأول » . ولكن ثورتهم لم تكن بالثورة
الفعالة لأن العبيد لم ينضجوا بعد لتحطيم أغلالهم ورغم ذلك فنحن نحني
رؤوسنا أمامهم ولسوف ينجبونه العمالة في مستقبل الأيام .

ولكن الجدل النظري في المقام الثاني . والطابع العام لهذا الديوان
هو التجربة ، فهو مجموعة من التجارب لا مجموعة من القصائد . ولويس
عوض يترك الشعر للشعر ، ولكنه يجد أن التجربة حق أولي من حقوق
الانسان ، طبيعيا ومقدس ولا يقبل التجزئة ، وهو لذلك يمارس هذا
الحق الأولي ولا يفهم كيف ينكره أحد على أحد . ولا يفهم من كل تجربة

أنه يقر نتيجتها ، فمن تجارب العمل ما ينتج الغاز الضاحك تحت أكسيد الكبريتوز ومها ما ينتج كبريتور الأيدروجين ذا الرائحة الكريهة ، ومنها ما ينتج شيئاً لا نعرفه ، ومنها ما لا ينتج شيئاً . وكيفما كان الأمر فالنتيجة لا تعفى من التجربة . ومهما يكن من أمر فالنتيجة تبذل العفن الذي يكسو الماء إذا أسن ، فان كانت مثمرة جددت تيار الحياة ، وان كانت عقيمة « بقللت » حيناً ثم ركدت . ونحن نعيش في مجتمع آسن أحدث شيء فيه تمّ منذ أربعة آلاف سنة فالعفن في عقولنا وفي حواسنا وفي كتبنا وعلى الجدران ، وفي الهواء عفن ، والنيل ذاته قد يعفن منذ كفت إيزيس عن البكاء من أجل أوزيريس . فنحن أحوج ما نكون الى التجربة ، وخلاصنا ان يكون الا بالثورة الدائمة . فالمعركة اذن معركة بيولوجية ، معركة بين الشباب والشيوخ . ولقد يصرع الشيوخ الشباب ، ولكن هذا لا يبرر اليأس ، فالزمن يضمم الجراح ، والزمن في صف الاجيال الجديدة .

التجربة رقم (١) كان لويس عوض عام ١٩٣٧ يتعلم مبادئ اللغة الإيطالية (وقد وقف عند المبادئ) بين الحشائش السحرية التي تملأ الفلاة بين كامبريدج وجرانشستر . واسترعى انتباهه ان البعد بين اللغة اللاتينية المقدسة ولهجتها المنحطة الإيطالية اقل من البعد بين اللغة العربية المقدسة ولهجتها المنحطة المصرية من حيث الموفوروجيا والفونطيقا والنحو والصرف . فعجب لاصرار المصريين على اللغة المقدسة . وكانت نتيجة هذا العجب التجارب العامة داخل هذا الديوان . وكان يحدث أصدقاءه في إنجلترا وفرنسا بخلاصة تفكيره وهم من دارسي الرياضة والاقتصاد والكيمياء ولا يعرفون عن اللغة أو الادب كثيراً أو قليلاً فوجد منهم أعراساً رقيقاً مؤدباً . فازدادت حبه لذلك الاعراض الذي لم يفهم مصدره من قوم لا يعرفون عن اللغة أو الادب كثيراً أو قليلاً . فلما ان عاد الى مصر عام ١٩٤٠ جاهر برأيه فلم « يصادف اعراساً وانما صادف غلظة في الجدل توشك ان تكون زجراً وراى في العيون استنكاراً وجزعاً ، فازدادت حبه ، ولكن سرعان ما أفهمه بعض

أصدقائه أن المسألة حساسة لأنها تتصل بالدين رأساً ، لأن استخدام اللغة المصرية كأداة للكتابة قد ينتهي بعد قرن أو قرين بترجمة القرآن الى اللغة المصرية ، كما حدث للإنجيل أن ترجم من اللغة اللاتينية الى اللغات الأوروبية الحديثة . فزال عجبه لما صادف من غلظة وما رأى في العيون من جزع واستنكار . وعقلية اويس عوض عقلية زمنية حقا ، فهو يفهم أن الانقلاب اللغوي الادبي لم يقوض أركان الدين في أوروبا وإنما قوض أركان الكنيسة التي خست أن يقرأ الشعب الساذج كلام السماء بلغة يفهمها فتسقط عن بصره الفشاوة ويدرك أن رجال الدين إنما يزيفون عليه من عندهم ديناً ، ليسلس دنياه ويبقى راعكاً أمام الاشراف ، وهو يفهم أن أبسط بنت تباع الكرافات في شيكورييل تعرف عن المسيحية أكثر مما كان يعرف البابا الذي شن الحروب « الصليبية » أو البابا الذي أعدم الأحرار على « الخازوق » أو البابا الذي كان يضاجع أخته أو البابا الذي أحرق جيودانو برونو حياً لأنه قال أن الأرض في ركن مهمل من الكون ، أو البابا الذي كان يبيع المؤمنين مربعات وقصوراً في الجنة أو البابا الذي أهدر دم ملرتن لوثر لأنه طالب بإلغاء القسيس وإزالة كل حاجز أو وسيط بين الله والناس . وهو يفهم كذلك أن الاعتراف باللغة المصرية لا يتبعه بالضرورة موت اللغة العربية إذا احتاط الناس لذلك ، فليس هناك ما يمنع من قيام الاديبن جنباً الى جنب ، اللهم الا اذا شككنا في جدارة اللغة العربية ، والأدب العربي وقدرتهما على الحياة . ولكن لويس عوض ورغم كل ذلك قد سكت مؤثراً أن يتولى الدفاع عن رأيه مسلم لا مجال للطعن في نزاهته . واني لاهلم أنه قد عاهد الثلوج الغزيرة المنشورة على حديقة مدمر في خلوة مشهودة بين أشجار الدردار عند الشلال بكامبريدج الا يخط كلمة واحدة الا باللغة المصرية ، وقد بر بعده في العام الأول بعد عودته فكتب شيئاً بالمصرية سماه « مذكرات طالب بعثه » ولكنه استسلم بعد ذلك وخان العهد . فلتفقر له الثلوج انظاهرة التي لم تدنسها حتى أقدام البشر .

التجربة رقم (٢) قرأ لويس عوض لولتر سكوت وسواه شعرا قصصيا (وهو غير الملاحم) وعجب للشعر العربي كيف لا يتسع لهذا اللون من الخلق . ولم يصدق ما سمعه أيام التلمذة في جامعة قواد من أن عمر بن أبي ربيعة عالج القصة بالشعر أو أن 'لعقاد فعل ذلك في قصيدته « ترجمة شيطان » فابن أبي ربيعة والعقاد كتب شعرا ولم يرويا حكاية فللقصة شعرا كانت أم نثرا أصول وقواعد ، ولا يكفي أن نقول أنك دخلت على محصنة في خدرها وكان بينك وبينها حديث لتكون قد قصصت . فأهم ما في القصة « الحدث » والقصة الخالية من العقدة ومن الوقائع ليسب بقصة ، والحركة ، الحركة السريعة ، لا بد منها ، ثم أن للشعر القصصي لهجة قريبة من لهجة النثر تساعد الشاعر القاص على المضي في السرد وتخرج القارئ من الجو « الغنائي » الملازم للشعر ، أي تركز انتباهه على القصة ، من دون الشعر . وأول خطأ تورط فيه العقاد مثلا أنه رمل ولم يزل حين قال : « صاغه الرحمن ، ذو الفضل العميم ، غسق الظلماء في قاع سقر . ورسمي الأرض به رمي الرجيم : عبرة ، فاسمع أعاجيب العبر ! » . فالرمل شديد الموسيقى ، وقولك فاعلات فاعلات يصرف انتباه القارئ عن الموضوع إلى الموسيقى . فلهذا اختار الأوربيون بحر الأيamb وهو الرجز لكل شعر دخلت فيه حكاية سواء في ذلك الشعر القصصي والشعر التمثيلي ونجيبوا الجزالة العامة لأنها تنفي الحركة ودارس شكسبير ودرايدن وسكوت وكيثس وكل من كتب تمثيلا بالشعر أو قصصا بالشعر . يعلم أن هذا من ألف باء فن الانشاء . ولم يستثن من هذه القاعدة إلا بعض القصص الشعرية الفكاهية كقصيدة « جون جيلين » للشاعر كونر حيث الوزن من الانانيسست السريع الحركة (تفعيلته ت ت تم أي فعلن) والحكمة هنا ظاهرة لأن محور القصيدة جياذ راكضه وسرعة التفعيلة تعبر عن صوت الركض . فابن أبي ربيعة والعقاد وشوقي غنوا ولم يقصوا . وما من شك في أن غناءهم غناء مجيد ، وما من شك في أن شعر لويس عوض شعر ركيك ، ولكن هذا لا يغير المبدأ الأساسي في فن انشاء .

التجربة رقم (٣) وجد لويس عوض عند الأوربيين لونا من الشعر القصصي القصير هو « البالاد » ينقل قصة صغيرة أو حادثا ذا مغزى عميق سواء في بطولة الأبطال أو في غرام العشاق فأدخله ، ومثاله « غرام التروبادور » ، ونموذجه في الانجليزية . « السيدة القاسية الفؤاد » لكيتس و « أجنكورت » لدربتون وأكثر هذا الضرب في أوروبا من عمل الشعب لا يعرف له ناظمون وانما نقل بالسماع . والفكرة السائدة فيه تسجيل البطولة وان كان المحدثون قد خرجوا به الى الافاق الرحبية فحملوه حديث الحب الشقي والحب السعيد .

التجربة رقم (٤) كتب زكي أبو شادي مرة قصيدة تبدأ « ببا ، يا ببا ، يافتن الصبا ! » ودعاها سونيته . ولويس عوض يعلم أن السونيته قالب في الشعر الاوربي متحجر وقديم ولا يجوز العبث به على هذا النحو . فهي منذ أن ابتكرها بترارك صاحب لورا في العصور الوسطى الى هذه اللحظة تكتب بالايامب أي الرجز في كل بيت من ابائها عشرة مقاطع (أقرب شيء الى ذلك قولك متفعّلن متفعّلن متفعّلن) ولا تزيد ولا تنقص عن أربعة عشر بيتا أو سطرا كما يقول الأوربيون ، وتتبع نظاما خاصا في القوافي أدخل عليه سينسر وشكسبير بعض التعديل ولكن ملتون عاد به الى طريقة بترارك ، وهذا النظام كان في بترارك ابا ، اججا ، دههد ، وو فصار في شكسبير اب اب ، ج د ج د ، ه و ه و ، ز ز . ولا يعرف في تاريخ اللغة خروج خطير على نظام القافية في السونيتة الا في سونيتة كتبها وردزويرث بالشعر المرسل ، أي الموزون غير المقفي ، ولكن وردزويرث رغم هذا التجديد احتفظ بسائر القيود العروضية الاخرى ، والسونيتة تقسم الى جزئين اولهما يسمى أوكتاف أي ثمانية يصف فيها الشاعر غرامة أو أي عاطفة تستولي عليه وثانيهما يسمى نيكستت أي سداسية ، وتشتمل على تلخيص للموقف أو تعليق عليه ، وموضوع السونيتة السائد هو الحب والموت ولكن هناك أبوابا أخرى كالغفر والتأمل الخ فأين هذا كله من عبث أبي شادي وبحره الراقص المرح الذي أسكره صخب الصنوج واستخفه التبيد

الرديء ؟ ولويس عوض لا يعترض على الشعر ذاته وانما يعترض على التضييل أو الجهل أو القوضى التي تسوغ للكاتب أن يسيء نقل الاصول .

التجربة رقم (٥) قالوا البحور ستة عشر بحراً ، وانها تستنفد كل ما في الوجود من موسيقى فلم يصدق لويس عوض هذا الكلام لأنه يعرف ببهور في الانكليزية والفرنسية لا وجود لها في العربية لذلك جرب ادخال وزن جديد في قصيدتي « ما فعلت الشمس بالشاعر » و « ما فعل القمر بالشاعر » وهذا الوزن هو « فاعلن فاعلن فاعلن الخ » ولو ضيق وقته اربام اشتغاله بالبحث العلمي في جامعة كامبريدج لاستولد أوزانا أخرى جديدة منها المنقول عن القريض الأوربي ومنها المبتكر . وهو يدعى انه لا الخليل بن أحمد ولا فقهاء الدنيا بمستطيعين ان يكتلوا النفس الراقصة بأوزانهم المتحجرة ، وان في كل لغة من اللغات اوزانا بقدر ما في الوجود من موسيقى . فمن امكنه أن يسجن دوى عجلات القطار أو قرع الطبوع أو السوينج الصاخب أو خربير الجداول أو خوار أوقيانوس الرهيب أو صمت الابدية أو عواء الخماسين في تفاعيل لم يسمع بها انس ولا جن فقد أتى أمراً عظيماً وغفرت له السماء خطاياها والذي أعرفه أن لويس عوض قد عالج الشعر المرسل في مسرحية تدعى « دولوريس » كتب منها فصلاً واحداً ايام غربته العزيزة وقد فعل ذلك من باب التجربة ، ولكنه هزق ما كتب بعد عودته غير آسف ، وهو ينصح كل مشتغل بالشعر المسرحي أن يلتزم الشعر المرسل . والاوربيون قد فهموا كيف استعبدتهم القدامى فجددوا الحياة بمستحدث الألحان . ومحنة الشعر العربي على وجه التخصيص نظام القافية الواحدة ، وقد خفف الاندلسيون واترايهم من هذه المحنة فأدخلوا الرباعية وسواها . ولكن المحدثين الا يقدسون شيئاً الا اذا كساه عفن القبور ، ونحن نعيش بين اشباح جوفاء لا بين احياء يحسون بالدماء تجري في عروقهم ، فلا نعرف من القوافي الا المنتظم أو الرباعي السخ والمحافظون منا يعيشون في عصر عمرو بن كلثوم ويوقون أخت يوشع في مائة قافية منسجمة والمجددون يعيشون في مصر ابن خفاجة بوادي

الأحلام والسنويوتات الجميلات . ولويس عوض قد جرب فقرة يسميها الهرمية ، تبدأ بمستقلن واحدة ثم تتسع فتصير مستقلن مستقلن ثم تتسع وتتسع حتى تكون لها قاعدة عظيمة . ومثال هذه الفقرة الهرمية قصيدته « كيريا ليسون » . وأكثر شعرائنا لا يعرفون متى يحسن الصمت ويحسبون أن الشاعر لا يكون شاعراً إلا إذا أطل وأمل وأوفى علي مائة بيت على غرار الأولين . ولكن هذا تحد للوحي وتزوير للإلهام وتقول على ربات القريض التسع الساكنات علي جبل هليكون . ولويس عوض لا يخجل أن يظهر للناس عيه بعد البيت الثاني . والمحدثون ينسون أن القدماء كانوا صعاليك يتسكعون بين الخيام أو في أزقة بغداد أما نحن فلا نفرغ الي انفسنا الا في المساء . وإذا استهلك الشاعر وحيه فما جدوى الاسهاب . ثم ان العاطفة المبلورة خير ألف مرة من العاطفة المائعة ونحن نعيش في عصر الساندويتش . ولكن هذا لا يمنع أن تشيد العمائر القخمة اذا تيسرت الواح الرخام .

التجربة رقم (٦) قالى فرلين في قصيدته « فن الشعر » :
« أمسك البلاغة واكسر رقبتها » . وشعراء أوروبا قد أخذوا بنصيحة فرلين وكسروا رقبة البلاغة . وقد حدا لويس عوض حدوهم فكسر رقبة البلاغة واعتقد أنه نجح في ذلك الي البعد الحدود . فمع أنه قد نشأ في جو « رمي القضاء بعيني جؤذراسدا » الا أنه قرأ وولت هوثيمان وتأدب علي ت . س . اليوت . فاذا اضعنا الي ذلك أن احساسه باللغة ضعيف بالفطرة علمنا كيف تأتي له ان كسر عنق البلاغة . وقد اعترف لي بأنه لم يقرأ حرفاً واحدا بالعربية بين سن العشرين وسن الثانية والثلاثين الا عناوين الأخبار في الصحف السيارة ، وبعض المقالات الشاردة ألزمته الضرورة السياسية بقراءتها . فاحساسه باللغة أجنبي جداً على كل حال .

التجربة رقم (٧) كان لويس عوض يقرأ قول دى بليه وهو من شعراء القرن السادس عشر في فرنسا .

Le flo - flottant de ia mer

ويقرا شعر هوبكنز فيجد أن الشعراء الاوربيين في صراع دائم مع اللغة ومنهم نفر عظيم قد جعل الالفاظ تقف على رؤوسها . وكانت له قصائد قدة مزق فيها اللغة تمزيقا ، منها واحدة « الي دوريس ولبرسيين » قال فيها .

إذا اخترم الظلام ضحى شبابي

فيا قيسي ، سهيل في ترابي .

إذا احلو لولك اللحد عليا

ضمي في على اللحد سنيا

وزهرأ وكتابأ ثم صلي

علي الجثمان شعراً ، ثم ولي

كان لا يفهم كيف يجوز لدى بلية أن يقول « فلو قلو تان » لا يجوز له أن يقول « احلو لولك » . ولكنه في لحظة يأس طهر الديوان من كل هذه المغامرات اللغوية أو من اكثرها ، وان كان لا يزال ينصح من يلقاه بأن يغبغ اللخبطان على حد قول المصريين . آه من الأسن . قتلني الركود . والديوان علي حاله نصف حجمه الاول ، فقد استبعدت منه قصائد لورنسيه لا تأذن منها ادارة المطبوعات ، وقصائد لا ذنب لها الا انها نظمت بلغة المتنبي . وقصائد عجمتها واضحة وليس فيها ما يبرر البقاء ، وقصائد بالانجليزية وجدانها محدودة القيمة فصادرها ، الخ

التجربة رقم (٨) في شعر المدرسة الرومانسية وفي الشعر المسرحي علمة خاصة تعرف بخاصة الجربان يسمونها في اوربا enjambement والكلمة فرنسية . وهذه الخاصة هي تسلسل المعنى في اكثر من بيت ، وهي خاصة لا وجود لها في الشعر العربي الذي توارث الشعراء فيه وحدة البيت . وقد كانت اللويس موز محاولات كثيرة لادخال هذه الطريقة في الانشاء العربي كقوله :

متزوج في دولة الأحلام
لى الضياع ، والقلاع ، والوى
رؤوسهم خانمة امامي
والفضة البيضاء فوق راحتي
والزهر كالوشي على اكمامي
مدلج ، والنجم تحت ابطي ،
والفانيات الفيسد في اقدامي
ما اعذب الخيال ! انى ، انى ،
متزوج في دولة الأحلام
انفض عني الحلم ، فاذا بي
اعزل لا خلفي ولا قدامي .
اتلفني الهجس وفات دهري
بددت أيامي على أحلامي .

ولكنه استبعد هذه المحاولات من الديوان لا لأنه اقتنع بفساد
فكرها بل لأنه اقتنع بركاكة شعره . وهو لا يزال يدعو لوحدة القصيدة
من دون وحدة البيت . ولو ترك له الأمر لاستبعد كل ما في الديوان
من قصائد فهو يسيء الظن بكل ما يكتب وله في ذلك اعتره فأكثر شعره
ردى . ولكن عرض القوالب الجديدة على المشتغلين بالأدب أهم من
كل اعتبار آخر ، ولا أمل للويس عوض الا أن يقرأ هذا الديوان شاعر
ناشيء مطبوع فيتأثر بما فيه من تجارب ويجدد لنا ألوان الحياة والحائها،
ويسلخ جلود الشيوخ .

التجربة رقم (٩) تجربة في الشعر المنثور ، وهو غير الشعر
المرسل . فالشعر المرسل منتظم الموسيقى خال من القافية أما الشعر

المنثور فحر الموسيقى وخال من القافية معا . ونموذج هذه التجربة قصيدة « الحب في سان لازار » أو قصيدة « أموت شهيد الجراح » . ولويس عوض لم يتأثر في أي منهما بوالث هوثيمان ببدع الشعر المنثور وإنما شواهد الحال تدل على تأثره باليوت ورغم التحرر من كل وزن منتظم فموسيقى هاتين القصيدتين أدق وأعمق وأقوى من الموسيقى الراقية في قصته التقديمية « بلوتولاند » ولعل فيهما من « الشعر » بقدر ما في بقية الديوان . ولكن فهم هاتين القصيدتين يحتاج إلى اذن تراث إلى مازوركات شوبان الرقيقة وعجلات القطار الغليظة وتربط ما بين أنغام الوجود مهما اختلفت مصادرها . وفهم هاتين القصيدتين يحتاج إلى علم بالأساطير الأوروبية وتفقه في الثقافة الأوروبية ، فهما الخاصة الخاصة — ولن يحس بهما انسان يفهم الشعر أنه الكلام الموزون المقفى ولن يتأثر بهما انسان لا يحس برد الثلوج في أطراف أعصابه ولا يرى غابات الصنوبر والدردار بين جفنه وقرنيته ولا يعبد الأمطار التي تعطي الحياة مغزى وتزيل مرارة الحياة ، ولن يتأثر بهما انسان لم ير المحيط المستدير حين يصفو كأنه عين زرقاء عند جزيرة الهيرديز لا تخوم لها أبدية في سكونها أبدية في طهارتها وحين يتور فيخيف السماوات عند رأس الزوابع . هذه مظاهر الشعر في الوجود وليس النغم البربري الرتيب الذي يقجع آذان المتحضرين ويجمع الهمج ليرقصوا حول النار .

هذا مجمل ما فعله لويس عوض وما لم يفعله وهو لم يقصد بنشر هذا الديوان أن يفتح فتحة بل أن يخلق دوامة صغيرة من دوامات الفكر وسط هذا الأسن الأزلي . وهو يعلم أنه نهب الشعراء على نطاق لم يسبق له مثيل ونهب الألوان في محطات السكة الحديدية وفي الطبيعة وفي عقل الانسان ونهب الروائع كذلك ولكنه لا ينتظر من يقول له نهب ، فهو في الحواشي يرد كل ما نهب إلى أصحابه من فرانسوا فيون إلى تينوروسبي ، وعذره في النهب أنه لم ينهب لنفسه وإنما نهب للشباب الحيارى الذين يعشقون الكائنات على التأثير ايتز ويتسمون رائحة الغابات في السينما ويأكلون الفول في ايزافتش وينامون فرادى على

سرر « المستشفيات » ويدوقون مرارة البطالة قبل أن يتخرجوا في الجامعة ولا يملكون الا أحلاما يعلمون أنها أحلام ، فان قرأوا شعرا لم يجدوا الا « لخولة أطلال ببرقة ثمهد » في أول التاريخ ، « الله أكبر كم في الفتح من عجب » في آخره . فمن أجل هؤلاء قال لويس عوض الشعر ، وهو ليس بشاعر ، وهو يعد بالا يكرر هذه القلطة ولو نفي في بلاد الخيال . واو أنه أراد الآن أن يقرض الشعر لما استطاع ، فقد انقطع منه الوحي منذ أن عاد إلى مصر في الخامسة والعشرين

ولو أنه أراد الآن أن يقرض الشعر لما استطاع ، فقد أجهز عليه بول ماركس ، ولم يعد يرى من ألوان الحياة الكثير ومن ألوان الموت الكثير الا لونا واحدا وغدت أمامه الحشائش حمراء والسموات حمراء والرمال والمياه وأجساد النساء وأحاديث الرجال والفكر المجرد كلها غدت أمامه حمراء بلون الدماء ، حتى الأصوات والروائح والطعوم غدت حوله حمراء كأنما شب في الكون حريق هائل . وهو راض بأن يعيش في هذا الحريق ، فمن رأى السلاسل تمزق أجساد العبيد لم يفكر الا في الحرية الحمراء .

لويس عوض

المصدر : لويس عوض . بلوتولاند وقصائد أخرى . مصر ١٩٤٧ .

مطبعة الكرنك بالجيزة - مصر

مقدمة : سرىال

اورخان مىسر

١٩١٢ - ١٩٦٥

كلنا نعتقد ، الى حد بعيد ، أننا نفكر وأننا نعمل وأننا ننتصر في هذه الطريق أو في تلك . ثم نعود بعد ذلك الى النتائج التي انتهى اليها تفكيرنا وعملنا وانتصارنا لنطمئن اليها ولنجمد هذا الاطمئنان في تمثال جديد ينصبه الوهم في الكهف الكبير الذي تتصاعد من جوانبه الرطوبة أبخرة الاجيال التي كان لأبها أيضا أن تفكر وأن تعمل وأن تنتصر . ثم نعود أيضا ، كالقوافل التي لا تحيد عن الطريق ، لنبحث عن لوان جديدة نلبسها مادتنا الأولى استعدادا لاقامة تماثيل أخرى جديدة .

وفي مثل هذا النضال يمثل الفرد دوره البيولوجي ويمر العمر مابين رغبة تتفتح وأمل يخبو تاركا وراءه ظلالا باهتة للذة متقلصة واطمئنان مبتور . وحياة الفرد ، كما يبدو لنا في مجهر العلم ، حياة بسيطة من حيث العمل الذي يؤديه ، ومن حيث مظاهر النشاط الانساني التي تلابس تطورات سيره من مرحلة نسبية الى مرحلة نسبية أخرى . ويمكن التأكد من هذه البساطة بالرجوع الى القضايا العلمية الحديثة في البيولوجيا والسيكولوجيا والسكسولوجيا حيث نرى بوضوح مانعمله ككائنات حية تنتمي الى نوع معين ، ونرى أيضا الحدود الوهمية التي أقيمت بين نوع ونوع آخر . ان قيامنا بمثل هذه الرحلة العلمية المقتضبه يوضح أماننا قضايا كبيرة أتسفل حلها العقل الانساني زمنا طويلا. وإذا

أضفنا الى ذلك ما استطعنا معرفته على الضوء الذي ألقته الدراسات في الغدد اللاقنوية على سلوك الانسان العقلي وعلى تصرفاته المختلفة في حياته اليومية عرفنا ماى هذا النشاط وعرفنا البواعث المتباينة التي تدفعنا للزحف نحو هذه الغاية او للانصراف عن ذلك الهدف . فنحن في سعينا وراء ما نسميه أو نعتقد أنها رغبات لها مقاييسها واعتباراتها النفسية والتقليدية ؛ أجل نحن في سعيها وراءها كمفكرين وفنانين وسياسيين ورجال أعمال وصناعات . . وكآباء وأمهات ، انما نسعى وراء شيء واحد يجلبه كثير من الوهم هو : تحقيق الذات الكبرى «Ego» على أكمل وجه نسبي وعن أقرب طريق يرسمه التفاعل الحادئ بالتعاون مع اصطلاحات العادة . هذه الذات التي (فرض) علينا تحقيقها لكي تتم بذلك حلقة في سلسلة طويلة لا نهاية لامتدادها وتعايقها مع سلاسل أخرى عجبية التشكيل .

هنا تصبح القيم الانسانية جميعها وعلى اختلاف أنواعها أجساماً محنطة قد صفت في صناديق ثمينة جميلة النقوش رائعة الألوان .

وسط هذه التيارات العاصفة التي نقلت الفكر الانساني من مضجع مريح كان ينعم فوقه الانسان بحلمه الهنيء الذي تجسد فيه تفكيره وعمله وانتصاره الى حقل صخري الطرقات شائك المروج ؛ وقف هذا الانسان حائراً مسدوهاً يتأمل رماد لذاته تدرؤه الرياح ما بين قدميه والأفق البعيد . .

كان لا بد ان يقول شيئاً . فقال له . وكان الفن .

وهذا الشيء الذي كان الفن قد صنف كما صنف أي شيء آخر قيل . ووزع في مذاهب ومدارس واتجاهات .

واعم - أعني وأبرز - هذه المذاهب التي صنف فيها الفن هي الواقعية ؛ واللفظة ترجمة للاصطلاح الفرنجي (Realism) والرمزية (Symbolism) والتعبيرية (Expressionism) ، وما وراء الواقعية (Surrealism) .

والواقعية في الفن هي ضبط الصور العقلية التي تتكون بنتيجة حالات وجدانية تستجيب فيها النفس لمؤثر خارجي بعينه ، ونقل هذه الصور الى الخارج عن طريق اصطلاحات واضحة سبق أن وضعها والفها الدهن الانساني . وتختلف الرمزية - ولو أن أكثر اناس يرى غير هذا الاختلاف - عن الواقعية في النجاء الرمزية ، في النقل ، الى اصطلاحات غير واضحة كل الوضوح يستعير صاحبها بعضها من المعاجم التقليدية ويبتكر بعضها الآخر في شكل يرى فيه هو وضوح الصورة عند نقلها من مخيلته الى مخيلة فرد آخر .

والمذهب التعبيري - وهو مذهب حديث في التصنيف - لا يرى اي ضرورة للتقيد بقواعد الاصطلاحات المألوفة . كل ما يهمه هو أن ينفذ الى الزاوية التي تقبع فيها الهولي الفردية . وأن ينقض عليها انقضاضاً صامقاً فيه بعض العنف وبعض البشاعة ليريك بعد ذلك نتيجة هاتين العمليتين . عملية النفوذ وعملية الانقضاض في خطوط منتفخة وألوان دسمة .

أما ما وراء الواقعية « السريالية » فانه مذهب - أن صحت النسبة يختلف كل الاختلاف عن الواقعية والرمزية والتعبيرية . هذه المذاهب التي يظهر فيها بوضوح أثر الترابطات الذهنية بالحالات الوجدانية كما يظهر فيها أيضاً أثر المنطق والجهد في نقلها مجموعات صورية تامة للتكوين تحدث عند صاحبها بعد تفريغها في قوالب ملموسة شعوراً من الارتياح والانتصار .

ان السريالية « مذهب » يعود في نشأته الى سنوات قليلة سبقت نسوب الحرب العالمية الاولى . وبدأ هذا المذهب الحديث سيره في محاولات تحررية في سبيل التخلص من ضغط كابوس المقاييس الفنية الذي كان جائماً جثوماً متسع الاطراف في اواخر القرن التاسع عشر في أوروبا . هذه الفترة التي كثر فيها عدد الاتجاهات الفنية والأدبية في

أوروبا واصطدمت التيارات الفكرية المتدفقة من ألمانيا وإيطاليا وأمريكا وبريطانيا بصنوف من الأدب الخفيف الذي كان يسيطر وقتئذٍ على الدوق الأدبي في أوروبا الوسطى والغربية . فقد وجد بعض الفنانين من شعراء وموسيقيين ورسامين أن الطريقة التي كانوا « يصنعون » فيها انتاجهم الفني ينحصر في شمول حالات وجدانية وفكرية تكاد تكون عادية في مادتها الأساسية وخطوطها الجوهرية ، وأن للذهن ثراً ظاهراً فيها يدينها من الانتاج العلمي والفلسفي . فعمدوا إلى محاولة جديدة جريئة أرادوا فيها أن يتم تسجيل ما يرد إلى مخيلتهم من صور ابداعية كما هي تماماً بصرف النظر عن جمال هذه الصور أو وجعها وعن مطابقتها للمقاييس الاجتماعية أو تنافرها معها ، على ذات الطريقة التي يسجل بها المحللون النفسون الخواطر السائبة أو أحلام اليقظة . وكانت هذه المحاولة قائمة على اعتقاد هذا الفريق أن الفن الصحيح هو الذي يرسم الانعكاسات التي تتولد نتيجةً للتفاعل القائم بين نضالنا الخارجي وذاتنا المجردة ، بعيداً عن دائرة المنطق بعيداً عن التأثير بأي توجيه فكري . فبرزت الدادية « نسبة إلى دادي Dadi » تشق لتيارها خطوطاً مشوهة هوجاء واستمرت كذلك حتى أخذت الاوساط الأدبية والعلمية في أوروبا تغير هتماماً كبيراً للفرويدية - مذهب الدكتور سيكmond فرويد - وأخذت نظريات هذا العالم الكبير في التحليل النفسي والأحلام والفرية الجنسية ومظاهر النشاط الفردي وارتباطها بالطاقة النفسية «Libido» تنتشر بين طبقة المثقفين من كتاب ونقاد وفنانين فوجد الفريق المجدد والمخلص في كل ذلك تشجيعاً له على المضي في الاتجاه التحرري الذي خطه لنفسه ومادة علمية تدعم مذهبه الجريء . وراح المتحمسون المخلصون منهم يصرخون صرخات عميقة صادقة قائلين : ليست قضية الفن قضية اطمئنان أو ارتياح مجرد ولو كان ظاهراً يومهم ذلك . . . مالنا ولهذه الأسلاء نحاول أن نصنع منها باقات من الزهور العابقة . . دعوا ذاتنا ترتاد عارية هذه المروج التي تنتفض بالربيع ويتميل سطوحها المرن الجميل كرقصة رائعة في معبد قدسي . . دعونا ، دعونا ترتادها ملامسنا وقد تعرت من الأربطة التي تحز فيها . ودعوا هذه « الأنا »

تنطلق وتمرح بكل ما فيها من قوة استمتاع وبكل ما فيها من رغبة مخنوقة تعكسها على جدران النفق الأزلي ظلالات ندية لدماها التي لا حدود لانصهارها وتمثلها في صور وأشكال واهتزازات تغريها ثم تسكرها سكرة فيها أحلام وفيها آمال وفيها انطلاقات تجمد كلها كأقزام حائرة باسمه مطمئنة ..

وتعددت هذه الصرخات الصادقة وشجعها فريق واع من النقاد في فرنسا والولايات المتحدة بصورة خاصة حتى نمت المحاولة الجديدة وصارت الفكرة الناشئة عالماً واضح الحدود مميز الأشكال سمي بالسريرية . وولد لهذا العالم رواده من نخبة رجال الفن في الرسم والشعر والموسيقا . وأصبح مفهومه : ما يرسمه العقل الباطن باصطلاحاته الخاصة من صور يمثل بها واقعه الفردي ممزوجاً بحنين الأجيال التي تحيا فيه .

وتفسير هذا التعريف على ضوء التحليل النفسي «Psychoanalysis»
يلو يسيراً لاتعقيد فيه :

أن الانسان مخلوق يعيش بوحى من غرائزه التي يشترك في عدد كبير منها مع غيره من المخلوقات . وهذه الغرائز ترمي الى غاية هي المحافظة على كيان - ولتقل ذات - الكائن الحي . كما انها ليست جديدة . أعني أنها لا تختلف في واقعها عند جيل بعينه عن واقعها عند جيل آخر تقدمه . وهذه الغرائز في دفعها للكائن الحي للمطابقة مع تغيرات البيئة الفيزيائية وتوابعها التي تحيط به تصطدم بعقبات تكتسب من اصطدامها بها خبرة يبقى اثرها في الكائن الذي تتمثل فيه . غير أن الفريزة بوعيا الخاص والصدمة التي تستهدف لها ، مع الاثر المتولد منها .. كل ذلك يتقطر ويتساقط في الخزان الكبير الذي ندعوه بالعقل الباطن . هذا العقل يحاول دائماً أن يوجد تلاؤماً بين جميع العناصر التي تعيش متجمعة فيه . وتنفرد احدى هذه المحاولات بتمثيل حالة انسانية عامة تنبثق من الفرد وكأنه كل ما مر وكل ماسياتي من أجيال .

ويصدق أن يقذف العقل الباطن هذه الحالة كما هي تماماً الى دائرة الشعور فيسجلها الفرد كما هي أيضاً . وهذه هي السريالية .

وقد تنقذف الصورة من اللاشعور في حالة نفسية يكون فيها الانزباه غير شامل لها كل الشمول . ومن القضايا المعروفة في السيكلوجيا الحديثة أن تركز الانتباه - اياً كان نوعه - في بقعة حسية أو ذهنية لا يستمر الا لحظة أو لحظات قليلة . والصورة لا بد أن تحدث في المجموعات العصبية العليا استجابة خاصة يبقى فيها أثرها وانطباعاتها واضحة بينما تبقى الصورة ذاتها ، في حدودها التكونية ، أشكالاً غير واضحة .

فاذا جاء صاحبها ليسجلها، بالرسم أو بالكتابة أو بأية طريقة أخرى، لم يجد لكيانها الخطوط الهندسية - من ألقاظ أو أشكال أو ألوان - مع أن الأثر والانطباع اللذين تركتهما في مجموعاته العصبية العليا حالة واضحة كل الوضوح . هنا يضطر لمعالجة 'الوضع بطريقة أخرى . فيعمد أولاً الى الخطوط الهندسية - الألقاظ أو الأشكال أو الألوان - الدائمة التي استطاع الانتباه التقاطها وتثبيتها في الحافظة ثم يلجأ الى اصطناع خطوط هندسية جديدة يسكب فيها انطباع الصورة الى الوجود في أسلوب هو مزيج من السريالية والرمزية ؛ لأن أثر الدهن أصبح ظاهراً فيه في الالتجاء الى المعجم التقليدي في التفسير والتشبيه والاسهاب !

غير أن هذه الطريقة في تسجيل ما ولده اللاشعور باصطلاحاته السريالية ليست سريالية محضة كما أنها لا تمت بالوقت ذاته الى الرمزية بروابط واضحة . الا أن الصبغة السريالية تطفئ عليها لان الصورة قد ولدت في الأعماق نتيجة تفاعل أقصى المعرفة الانسانية بالحنين الذي لا ينتهي امتداده في الحلقات البشرية .

ولما كان لابد من تصنيف كل ما قيل في مذاهب ومدارس واتجاهات
فإن أقرب مذهب يمكن أن تصنف فيه هذه « المحاولة » هو المذهب الذي رأيناه أن ندعوه بالفرنجية « Para-Surrealism » وقد يكون من

الصعب ترجمة هذا الاصطلاح الى العربية . إلا ان الاصطلاح العربي « شبه السريالية » يعبر كثيراً عن التحديد الذي تتضمنه التسمية الفرنجية . وآمل أن يكون قريباً اليوم الذي تصبح فيه لغتنا العربية لغة علمية تامة فلا تعود تدفعنا الحاجة الى الاستعانة بالتعابير الفرنجية عندما نكتب في أي موضوع يتناوله الفكر الانساني من وجهة عامة أو خاصة .

وفي المجموعة التي يتضمنها هذا الكتاب عدد من القطع التي هي من شبه السريالية . أما التمييز بينها وبين القطع السريالية فلا يحتاج الى عناء ذهني كبير .

وقد حاول بعض المنتجين الفنيين في الرسم والكتابة في الغرب أمثال «André Breton» و «Toni Del Danzio» و «Nicolas Kallas» و «Lionel Abel» و «Leonora Carrington» و «Kunt Selligmann» و «Mary Wykeham» و «Picasso» و «Hughes Stantias» أن يحطموا بعض القيود التقليدية في الرمزية وأن ينطلقوا نحو عوالم جديدة اعتقدوا أن شمسها هي غير الشمس التي ألفتها أبصارهم والتي ترسم أنصاف دوائر مكانية يوهمها الذهن التقليدي دوائر زمنية تامة ، في نقاطها المتلاصقة رؤى مهدر يبسم وقبر يرتعش . فكان ذلك منهم محاولة فيها بعض التوفيق وبعض النجاح في نقش خطوط متشابكة قد أطلق التقاء بعض منها ببعض آخر مجالا لتكوين حلم عالم جديد .

إلا أن هذا النوع من الانتاج الفني الذي سموه خطأ بالسريالية لم يكن سريالياً في حدود التعريف الذي وضعناه للسريالية على ضوء البحث العلمي من جهة وواقع الانسان من جهة أخرى ، هذا التعريف الذي جعلنا منه عالماً خاصاً واسع الافاق سحيق الأعوار ، تنحدر اليه الثنائج الفلسفية التي ينتهي اليها العقل عن طريق الدرس العلمي الشاق ، وتنحدر اليه انواع الاختبارات الفردية كما ينحدر اليه أيضا ذوب الزمن وذوب الالم والدلة في حدودهما التجريدية . وينصهر الكل

هناك مع الحنين ولا تفقه الزمن . ويتبنى الا شعور هذه المادة المصهورة
ويتعهدا بالصلل والتهديب بأساليبه الخاصة ؛ ثم يقدفها الى الوجود
سلسلة من قصص تنفض ظلالاً للفرد في مهده واحده وللانسان في
كهفه وحقله ومخبره وفي ناطحات السحاب .

أما سريالية أندره بريتون وجماعته فلا تخرج عن كونها آثاراً
ذهنية مباشرة تحيط بها خطوط هندسية من الرمزية المتطرفة . وهي
لا تفرق كثيراً عن جميع أنواع الانتاج الفني الذي عرفه العالم من هومر
لشكسبير وبيرون وفرلين ومن الجاهليين الى شوقي وأشباهه . فبريتون
بدلاً من أن يقول « أن الحنين الوطني يقتات بالدماء التي تعصرها
حفنات الرمال التي عربدت فوقها المعارك » كما يقول شوقي وأشباهه
مثلاً فهو يقول - مثلاً أيضاً - نفسي طمأى لظلال عروق الصحراء .
الا أنه لم يخرج في ذلك عن محاولة اقتضاب الفكرة التي تعبش في
حواشي وعيه اليقظ لكل ما يحيط به من مؤثرات خارجية .

ان اصحاب مثل هذا الانتاج الذي عرفه العالم منذ القدم لا
يتطلبون من الخواص العقلية عدداً أكبر من العدد الذي يتطلبه اي
بناء ماهر .

وحسبنا ، لتؤكد من صحة ذلك ، أن ننتبه انتباهاً جديداً الى
الى مختلف الاحاديث التي يتبادلها الناس في مجالسهم وأماكن لهوهم
وزياراتهم وسموهم وفي وحدتهم وأن نسجل الطريف منها تسجيلاً
مضبوطاً . اننا ، لا شك ، نجد في ما نسجل بضاعة قيمية في وسعها أن
تصبح (انتاجاً فنياً) اذا صنعنا لها خطوطاً هندسية مهذبة منمقة ،
وبالفن في هذا الصنع والتركيب مبالغة لا بد منها في احداث حالة دهشة
لا شعورية عند المستمع أو المشاهد .

ويمثل هذا الانتاج تزخر المكاتب في مختلف انحاء العالم وبمختلف
اللغات .

واعتقد أنه من المستحسن للفرد عند درسه للسريالية وعند
اطلاعه على مقطوعات سريالية أن يطيل التفكير قليلا وأن يحاول استعادة
ما في حافظته من معرفة علمية جدية .

هذا ماأراه ، وهذا مايمليه علي منطقي العلمي . قد أكون مخطئا
وقد أكون مصيبا .

أورخان ميسر

المصدر : سريال : علي الناصر وأورخان ميسر . المقدمة . الطبعة الاولى عام ١٩٤٧
مطبعة السلام - حلب .

مقدمة

طفولة نهد

نزار قباني

- ١٩٢٣ -

حكاية الشعر كحكاية الورد التي ترتجف على الرابية ، مخدة من
العبر .. وقميصاً من الدم ..

إنك تحبها هذه الكتلة الملتهبة من الحرير التي تغمز اصبعك ،
وأنفك ، وخيالك ، وقلبك ، دون أن يدور في خلدك أن تمزقها وتقطع
قميصها الأحمر ، لتقف على سر هذا الجهاز الجميل الذي يحدث لك
هذه الهزة العجيبة ، وهذه الحالة السمحة ، القريرة ، التي تفرق فيها .

وحين تفكر في هذا اللمع يوماً ، فتشوق هذه اللفائف المعطورة ،
وتلذذ هذه الأوراق الصبية ، لتمد أنفك في هذا الوعاء الأنيق ، الذي
يفرز لك العطر ، ويمصر لك قلبه لوناً ، حين تدور في رأسك هذه الفكرة
المجرمة ، لا يبقى على راحتك غير جثة الجمال .. وجنازة العطر .

وفي الفن ، كما في الطبيعة ، وفي القصيدة كما في الورد وكما في
اللوحة البارعة ، يجب أن لا نعلم إلى تقطيع القصيدة ، هذا الشريط
الباهر الندي من المعاني ، والأصباغ ، والصور ، والدندنة المنقومة .

حرام ان نمزق القصيدة لنحصى (كمية) المعاني التي تنضم عليها
ونحصر عدد تفاعيلها ، وخفي زخرفاتها ونقف على (لون) بحرها .

فالأحصاء ، والحساب ، والتحليل ، والفكر المنطقي يجب ان
تتوارى كلها ساعة التلقين المبدع . لان كل هذه الملكات العقلانية الحاسنة
فاشلة في ميدان الروح .

فالقمر .. هذا الينبوع المفضض الذي يذر على الكون جدائل
الياسمين .. يحدث لك ولي ولكل انسان حالة حبسية ملائمة . انك
تفتح قلبك له ، وتغمس اهدائك في سائله الزنبقي دون ان تعرف عن
هذا (الجميل) اكثر من انه قمر .

ولو اتفق ان اوضح لك فلكي سر القمر . واجواءه ، وجباله
الجرداء وقممه المربعة ، وأدار لك الحديث عن معاندته ، ودرجة حرارته
ورطوبته ، اذن لاشفقت على قلبك ، وأسدت ستارتك ..

اذن ، فلنقرأ القصيدة كما ننظر الى القمر .. بطفولة ، وعفوية ،
واستغراق .

فالتذوق الفني كما قال الفيلسوف الايطالي كروتشه في كتابه :
(المجلد في فلسفة الفن) هو عبارة عن (حدس غنائي) . والحدس
Intuition هو الصورة الاولى للمعرفة وسابق لكل معرفة . وهو من
شان المخيلة ، وهو بتعبير آخر الادراك الخالي من اي عنصر منطقي .

إذن فكل اثر فني يجب أن يستقبل عن طريق (الادراك الحدسي)
لا (المنطقي) أو (الذهني) لأن هذا النوع الاخير من الادراك ميدانه
العلم والظواهر المادية .

يقول كروتشه :

» .. على الناقد ان يقف أمام مبدعات الفن موقف المتعبد لا موقف
القاضي ، ولا موقف الناصح ؛ وما الناقد إلا فنان آخر يحس ما أحسه

الفنان الأول فيعيش حذسه مرة ثانية ولا يختلف عنه إلا في أنه يعيش بصورة واعية ما عاشه الفنان بصورة غير واعية . . »

ومتى تم انتقال هذه السيالة الدافئة من الأصباغ ، والنغم ، والفريزة والانفعال . . إليك ، تنتهي مهمة الشعر ، فهو ليس أكثر من (كهربية جميلة) تضدم عصبك وتنقلك الى واحات مضيئة مزروعة على أجفان السحاب .



مهمة القصيدة كمهمة الفراشة . . هذه تضع على فم الزهره دفعة واحدة جميع ما جنته من عطر ورحيق ، متنقلة بين الجبل والحقل والسياح . . وتلك - أي القصيدة - تفرغ في قلب القارئ شحنة من الطاقة الروحية تحتوي على جميع أجزاء النفس ، وتنظم الحياة كلها .

يجب أن لا نطلب من الشعر أكثر من هذا . ويتجنى على الشعر الذين يريدون منه أن يغل غلة ، وينتج ريعا . فهو زينة وتحفة باذخة فحسب . . كاتية الورد التي تستريح على منضدتي ، لست أرجو منها أكثر من صحبة الأناقة . . وصداقة العطر .

لذلك نشأت على كره عنيد للشعر الذي يراد من نظمة إقامة ملجأ . . أو بناء تكية . . أو حصر قواعد اللغة العربية ، أو تأريخ ميلاد صبي أو تعداد مآثر المبت على رخامة قبره .

قرأت في طفولتي تعاريف كثيرة للشعر ، وأهزل هذه التعاريف « الشعر هو الكلام الموزون المقفى » .

اليس من المخجل أن يلقن المعلمون العرب تلاميذهم في هذا العصر ، عصر فلق الدرة ، ومراودة القمر ، مثل هذه الأكذوبة البلهاء ؟

ماذا تقول الشاعر ، هذا الرجل الذي يحمل بين رتيه قلب الله ، ويضطرب على أصابعه الجحيم ، وكيف نعتذر لهذا الإنسان الاله الذي

تداعب أشواقه النجوم ، وتفزع تنهداته الليل ، ويتكىء على مخدته
لصباح ؛ كيف نعتذر له بعد أن نقول له عن قصيدته "لتي حبكها من
وهج شرايينه ، ونسجها من ريش أهدابه « إنها كلام » ! .

وكلمة (كلام) هذه .. تقف في قلبي بابسة كالشوكة لأن ما يدور
بين الباعة على رصيف الشارع هو كلام .. والضجة التي ترتفع في سوق
البورصة هي مجموعة من الكلام الموزون .. أيضا .

فهل الشعر عند سادتنا 'عروضيين هو هذا' النوع من الكلام دون
أن يكون تمة فرق بين كلام (ممتاز) وكلام (رخيص) ؟

ويقال في تعريف نان للشعر إنه تصوير للطبيعة . وأنا أقول إن الفن
هو صنع الطبيعة مرة ثانية ، على صورة أكمل ، ونسق أروع .

الطبيعة وحدها ، فقيرة ، عاجزة ، مقيدة بأبدية القوانين المفروضة
عليها . هذه الزهرة تنبت في شهر كذا .. وهذا النبع يتفجر إذا انعقدت
السحب مطرا ، وهذا النوع من العصفير يرحل عن البيادر في أوائل
الشتاء .

أما في الفن فانك تشم رائحة الاحتساب لمجرد تصفحك ديوان ابن
زيدون . وإنك لتستطيع أن تستمع الى وشوشة الينابيع وأنت أمام
الموقد تقرا ما كتب البحري وابن المعتز .

أستطيع في أي موسم أن أغلق نافذتي وأمد يدي الى مكتبتي لأنعم
بالورد والماء وبالعطر وبزقزقة العصفير المقتنية وهي تتفجر من دواوين
المتنبي ، وبودلير ، وبول فيرلين ، وأبي نواس ، وبشار ، فتحيل مخدعي
الى مزرعة يصلي على ترابها الضوء والعبير .

١١ - الحمراء على الرابية تموت . ولكن الورد المزدوعة في
أزال توزع عطرها على لناس وتقطر دمعها على أصابعهم .

إذن فما هو الشعر ؟

كل ما قيل في هذا الموضوع لا يتعدى دراسة مظاهر التجربة الخارجية لا التجربة ذاتها . كما يدرس العالم النفسي نتائج الغضب والانفعال والسرور على جسد الانسان ، وكما يدرس علماء الفيزياء آثار التيار الكهربائي من ضوء وحرارة وحركة .

وجميع ما قرأته من نظريات المعنى ، والفكرة ، والصورة واللفظ والخيال ونسبة كل منها في البيت إنما تدرس آثار التجربة الشعرية في العالم الخارجي ، أي بعد انتقالها من جبين لشاعر إلى الورق .

لا أحرز على تحديد جوهر الشعر . . . لأنه يهزأ بالحدود . ثم ماذا يضير الشعر إذا لم نجد له تعريفا ؟

السنا نثقل أكر الأشياء التي تحيط بنا دون مناقشة ؟ فالروائع ، والالوان ، والأصوات التي يسبح كياننا فيها ، تبعث اللذة فينا دون أن نعرف شيئا عن مبادئها وتركيبها . وهل تخسر الورد شيئا من فنتها إذا جهلنا تاريخ حياتها ؟

لنتواضع إذن على القول : إن الشعر كهرة جميلة ، لا تعمر طويلا ، تكون النفس خلالها بجميع عناصرها من عاطفة ، وخيال وذاكرة ، وغريزة مسرلة بللوسنيقة :

ومتى اكتسبت الهنية الشعرية ريش النغم ، كان الشعر ، فهو بتعبير موجز (النفس الملحنة) .

لا تعزف هذه الهنية الشاعرة مؤسما ولا موعدا مضروباً ، فكأنها فوق المواسم والموايد . وأنا لا أعرف مهنة يجهل صانعها ماهيتها أكثر من هذه المهنة التي تغزل التلح .

والذي أقرره أن الشعر يصنع نفسه بنفسه ، وينسج ثوبه بيديه
وراء ستائر النفس ، حتى إذا تمت له أسباب الوجود ، واكتسى رداء
النعم ، ارتجف أحرفاً تلهث على الورق . .

ولقد اقتنعت أن جهدي لا يقدم ولا يؤخر في ميعة ولادة القصيدة ،
فأنا على العكس أضيع الولادة إذا حاولت أن أفعل شيئاً .

كم مرة . . ومرة . . اتخذت لنفسى وضع من يريد أن ينظم ،
والقيت بنفسى في أحضان مقعد وثير ، وبأمسكت بالقلم ، وأحرقته أكثر
من لفافة . . فلم يفتح الله عليّ بحرف واحد . حتى إذا كنت أعبر
الطريق بين ألوف المعابر أو كنت في حلقة صاحبة من الأصدقاء ،
دغدغني ألف خاطر أشقر . . وحملتني ألف أرجوحة إلى حيث تفنى
المسافات .

والشعر يحيط بالوجود كله ، وينطلق في كل الاتجاهات ، فترسم
ريشته المليح والقبيح ، وتتناول المترف والمبتذل ، والرفيع والوضيع .
ويخطيء الذين يظنون أنه خط صاعد دائماً ، لأن الدعوة إلى الفضيلة
ليست مهمة الفن بل مهمة الأديان وعلم الأخلاق . وأنا أؤمن بجمال القبح ،
ولذة الألم ، وطهارة الإثم . فهي أكلها أشياء صحيحة في نظر الفنان .

تصوير مخدع مومس وارد في منطق الفن ومعقول ، وهو من أسخى
مواضيع الفن وأغزرها ألواناً . أما المومس من حيث كونها إناء من الإثم ،
وخطأ من أخطاء المجتمع ، فهذا موضوع آخر تعالجه المذاهب الاجتماعية
وعلم الأخلاق .

يقول كروتشه في نقد المذهب الأخلاقي في الفن : « إن العمل الفني
لا يمكن أن يكون فعلاً نفعياً يتجه إلى بلوغ لذة أو استبعاد ألم ، لأن الفن
من حيث هو فن لا شأن له بالمنفعة . وقد لوحظ من قديم الأزمان أن

الفن ليس ناشئاً عن الإرادة . ولئن كانت الإرادة قوام الإنسان الخير فليست قوام الإنسان الفنان . فقد تعبر الصورة عن فعل يحمداً أو يذم من الناحية الخلقية ، ولكن الصورة من حيث هي صورة لا يمكن أن تحمد أو تذم من الناحية الأخلاقية ، لأنه ليس تم حكم أخلاقي يمكن أن يصدر عن عاقل ويكون موضوعه صورة .

« إن الفنان فنان لا أكثر ، أي إنسان يحب ويعبر . لس الفنان من حيث هو فنان عالماً ، ولا فيلسوفاً ولا أخلاقياً . وقد تنصب عليه صفة التخلق من حيث هو إنسان ، أما من حيث هو فنان خلاق فلا نستطيع أن نطلب إليه إلا شيئاً واحداً هو التكافؤ التام بين ما ينتج وما يشعر به . . » .

لو صح لنا أن نقبل ما زعمته المدرسة الأخلاقية في الفن لما ات الفم مختنقاً بأخيرة المعابد ، ولوجب أن نحطم كل التماثيل العارية التي نحتها ميشيل أنجلو ، والصور البارة التي رسمها رفايل . . لأنها إثم يجب أن لا تقع فيه العين .

لو ذهبنا مع أشياع هذه المدرسة إلى حيث يريدون لوجب أن نخرج من حظيرة الشعر الجيد قصيدة النابغة التي قالها في زوجة النعمان وود أنزلق مؤزها عن نهدين . . تلابين . . مراتشين :

سقطت النصيف ولم ترد إسقاطه

فتناولته واتقتنا باليد . . .

ولكان علينا أن نلعن النابغة ونعتبره ضالاً لا يستحق أن نقرأ سيرته وأشعاره .



. . وبعد . . وبعد . . ففي يد القارئ حروف دافئة تتحرك على بياض الورق ، وتتسلق أصابعه لتعلق قلبه .

هذه الأحرف لم اكتبها لفئة خاصة من الناس روضوا خيالهم على
تذوق الشعر وهياتهم ثقافتهم لهذا .

لا .. إنني اكتب لأي (انسان) مثلي يشترك معي في الانسانية
وتوجد بين خلايا عقله ، خلية ، تهتز للعاطفة الصافية ، وللواحات
المزروعة وراء مدى الظن ..

أريد أن يكون الفن ملكا لكل الناس كالهواء ، وكالماء ، وكفناء
العصافير يجب أن لا يحرم منها أحد .

اذن ، يجب أن نعمم الفن ، وأن نجعله بعيد الشمول . ومتى كان
لنا ذلك استطعنا أن نجلب الجماهير المتهاكة على الشوك ، والطين ،
والمادة الفارغة الى عالم أسواره النجوم ، وأرضه مفروشة بالبريق .

متى جذبنا الجماهير الى قمتنا ، نبدوا أنانيتهم ، وتخلوا عن شهوة
الدم ، وخلعوا أثواب رذائلهم ، وهكذا يغمر السلام الأرض ، وينبت
الريحان في مكان الشوك .

إنني أحلم (بالمدينة الساعرة) لتكون الى جانب مدينة الفارابي
(الفاضلة) . وحينئذ فقط ، يكتشف الانسان نفسه ويعرف الله ..

وفي سبيل هذه الفلسفة ، فلسفة الفناء العفوي ، حاولت فيما
كتبت أن أرد قلبي الى طفولته ، وأتخير الفاظا مبسطة ، مهموسة
الرنين ، وأختار من أوزان الشعر اللطفا على الأذن .

فإذا أحس القارئ بأن قلبي صار مكان قلبه وانتفض بين أضلعه
هو ، وأنه يعرفه قبل أن يعرفني ، وإنني صرت له فما له وحجرة ،
فلقد أدركت غايتي ، وحققت حلمي الأبيض ، وهو أن أجعل الشعر يقوم
في كل منزل الى جانب الخبز والماء ...

نزار قباني

١٩٤٧

المصدر : طفولة نهد - نزار قباني .

مقدمة « شظايا ورماد »

نازك الملائكة

١٩٢٣

في الشعر ، كما في الحياة ، يصح تطبيق عبارة برناردشو :
« الالقاعدة هي القاعدة الذهبية » ، لسبب هام ، هو أن الشعر وليد
أحداث الحياة ، وليس للحياة قاعدة معينة تتبعها في ترتيب أحداثها ،
ولا نماذج معينة للألوان التي تتلون بها أشباؤها وأحاسيسها . ولا
تناقض بين هذا الرأي وما يقسم اليه النقاد الشعر من مدارس ومذاهب
حين يقولون « كلاسيكي ، رومانتيسي ، واقعي ، رمزي ، سريالي ... » ؛
فهذه كلها ليست قواعد ، وإنما هي أحكام .

وقد يرى كثيرون معي أن الشعر العربي لم يقف بعد على قدميه بعد
الرقدة الطويلة التي جثمت على صدره القرون المنصرمة الماضية . فنحن
عموما ما زلنا أسرى ، تسيرنا القواعد التي وضعها سلافنا في الجاهلية
وصدر الاسلام . ما زلنا نلهث في قصائدنا ونجر عواطفنا المقيدة بسلاسل
الأوزان القديمة ، وقرعة الألفاظ الميتة ، وسدى يحاول أفراد منا أن
يخالفوا ؛ فإذا ذاك يتصدى لهم ألف غيور على اللغة ، وألف حريص على
التقاليد الشعرية التي ابتكرها واحد قديم أدرك ما يناسب زمانه ،
فجمدنا نحن ما ابتكر واتخذناه سنة . كأن سلامة اللغة لا تتم إلا إن هي
جمدت على ما كانت عليه منذ ألف عام ، وكان الشعر لا يستطيع أن يكون
شعراً إن خرجت تفعيلاته على طريقة الخليل .

ويقولون : ما لطريقة الخليل ؟ وما للغة التي اسنعملها أبأؤنا منذ
مشرات القرون ؟ والجواب أوسع من أن يمكن بسطه في مقدمة قصيرة
لديوان . ما لطريقة الخليل ؟ .. ألم تصدا ل طول ما لامستها الأقلام
والشفاه منذ سنين وسنين ؟ ألم تألفها اسماعنا ، وتردها شفاها ،
وتعلكها أقلامنا ، حتى مجتها وتقيأتها ؟ منذ قرون ونحن نصف انفعالاتنا
بهذا الأسلوب حتى لم يعد له طعم ولا لون . لقد سارت الحياة ، وتقلبت
عليها الصور والألوان والأحاسيس ومع ذلك ما زال شعرنا صورة
لـ « قفا نيك » و « بانث سعاد » . الأوزان هي هي . والقوافي هي
هي وتكاد المعاني تكون هي هي .

ويقولون : ما للغة ؟ وأية ضرورة الى منحها آفاقاً جديدة ؟ فينسبون
أن اللغة إن لم تركض مع الحياة ماتت . والواقع أن اللغة العربية لم
تكتسب بعد قوة الإيحاء ، التي تستطيع بها مواجهة أعاصير القلق
والتحرق التي تملأ أنفسنا اليوم . إنها قد كانت يوماً لغة موحية ،
تتحرك وتضحك وتبكي وتعصف ، ثم ابتليت بأجيال من الذين يجيدون
التحنيط وصنع التماثيل ، فصنعوا من ألفاظها « نسخاً » جاهزة ،
ووزعوها على كتابهم وشعرائهم ، دون أن يدركوا أن شاعراً واحداً قد
يصنع اللغة ما لا يصنعه ألف نحوي ولغوي مجتمعين . ذلك أن الشاعر ،
بإحساسه المرهف وسمعه اللغوي الدقيق ، يمد للألفاظ معاني جديدة
لم تكن لها ، وقد يخرق قاعدة مدفوماً بحسه الفني ، فلا يسيء الى
اللغة ، وإنما يشدها الى الامام . الشاعر أو الأديب إذن هو الذي تتطور
على يديه اللغة ؛ أما النحوي واللغوي فلا شأن لهما بها . النحوي واللغوي
عليهما واجب واحد هام : واجب الملاحظة واستخلاص قواعد عامة من
كلام « المرهفين » من الكتاب والشعراء .

على أن الأديب الذي سنتفق على تسميته « مرهفاً » ، لا بد أن
يملك ثقافة عميقة تمتد جذورها في صميم الأدب المحلي قديمه وحديثه ،
مع إطلاع واسع على أدب أمة أجنبية واحدة على الأقل ، بحيث يتهيأ له
حس لغوي قوي ، لا يستطيع معه إن هو خلق ، إلا أن يكون ما خلق

جمالاً وسموا . فإذا خرق قاعدة ، او أضاف لونا الى لفظه ، او صنع تعبيراً جديداً ، أحسنا انه أحسن صنعا ، وامكن لنا أن نعد ما أبدع وخرق قاعدة ذهبية .

ولن نقف وظيفة الاديب المرهف عند خرق قاعدة هنا ، وإضافة معنى هناك ، وإنما سيكون عليه واجب أدق من هذا تفرضه عليه طبيعة التطور ، في اللغات الانسانية الحية . سيكون عليه أن يدخل تغييراً جوهرياً على القاموس اللفظي المستعمل في ادب عصره ، فيترك استعمال طائفة كبيرة من الالفاظ التي كانت مستعملة في القرن المنصرم ويدخل مكانها ألفاظاً جديدة لم تكن مستعملة . ذلك لأن الالفاظ تخلق كما يخلق كل شيء يمر عليه أصبع الاستعمال في هذه الحياة المتغيرة ، وهي تكتسب بمرور السنين جموداً يسبغه عليها التكرار ، فتفقد معانيها الفرعية شيئاً فشيئاً ، ويصبح لها معنى واحد محدود ، يثقل عاطفة الاديب ويحول دون حرية التعبير .

ثم إن هنالك سبباً آخر هاماً يستدعي هذا الاستبعاد للالفاظ التي كثر استعمالها ، هو أن الأذن البشرية تمل الصور المألوفة والأصوات التي تتكرر ، وتستطيع أن تجردها من كثير من معانيها وحياتها . وخير مثال لهذا أننا ننفر الآن بطبيعتنا من استعمال ألفاظ كهذه : « عمر ، كافور ، غصن بان ، هلال ، صدغ ، عود ، نرجس ، أولؤ » وهي ألفاظ كانت في بعض العصور السالفة تبدو رقيقة شعرية ، وربما كانت يوماً مما لا يستعمله إلا المجددون من الشعراء .

وقد لاحظت خلال دراستي للآداب المعاصرة هذه الملاحظة الطريفة . لاحظت أننا ، في هذا العصر ، قد أصبحنا ننسى المدلول الخاص لكلمة « البدر » فنهملها إهمالاً يكاد يكون كلياً ، ونؤثر عليها لفظ « القمر » ، وقل في الشعراء المعاصرين من يرضى استعمال كلمة « بدر » إلا في الحالات النادرة ، وأنا اعترف أنني أكلف نفسي أحياناً متاعب كثيرة لكي لا أستعملها . والتعليل السايكولوجي لهذا يسير ؛ ذأنا وسوئي نتذكر

بلا شك تلك العنرات من الأبيات الصماء النافرة التي تركها شعراء
العصر المنطفيء والماضي ، واستعملوا فيها كلمة « بدر » حتى جردوها
من جمال معناها ، واطفأوها ، وأبقوا منها ظلالهم هم عليها .

ربما كان هذا كله من عمل ما يسميه علماء النفس الاقتران
Association . وربما كان له عندهم تعليل آخر ، سوى أن هذا كله
يتعلق بالسبب لا بواقع الأمر ؛ فإلهم أن الأنماط تصدأ وتحول ، وتحتاج
إلى استبدال بين حين وحين . وقد رأينا أن هذا الاستبدال وظيفة
الاديب يقوم بها وهو « نصف واع » لأن الوعي النام قلما ينتج شيئاً
ذا قيمة .



لنعد إلى حديث الأوزان .

في هذا الديوان لون بسيط من « الخروج » على القواعد المألوفة ،
يلاحظ ، في قصائد مثل « جامعة الظلال » و « انكن أصدقاء » و « مرثية
يوم تافه » و « أغنية الهاوية » وسواها . وقد يحسن بي أن أؤكد
للقارئ أنني لا أمد نفسي واحدة من المرهفين الذي تحدثت عنهم في
الصفحات السابقة ، سوى أنني أحسست أن هذا الأسلوب الجديد في
ترتيب تفاعيل الخليل يطلق جناح الشاعر من ألف قيد . وسأحاول فيما
يلي أن أبسط خاصية هذا الأسلوب ، ووجه أفضليته على أسلوب
الخليل . لأبيات التالية تنتمي إلى البحر الذي سماه الخليل « المتقارب »
وهو يركز إلى تفعيلة واحدة هي « فعولن » :

يداك للمس النجوم

ونسج الفيوم

يداك لجمع الظلال

وتشييد يوتوبيا في الرمال

أتراني لو كنت استعملت أسلوب الخليل ، كنت أستطيع التعبير
عن المعنى بهذا الإيجاز وهذه السهولة ؟ ألف لا . فانا إذ ذاك مضطرة
الى أن أتم بيتاً له شطران ، فأتكلف معاني أخرى غير هذه ، أملأ بها
المكان ، وربما جاء البيت أول بعد ذلك كما يلي :

يداك للمس النجوم الوضاء ونسج الغمام ملء السماء

وهي صورة جنى عليها نظام الشطرين جنابة كبيرة . ألم نلصق
لفظ « الوضاء » بالنجوم دونما حاجة يقتضيها المعنى إتماماً للشرط
بتفعيلاته الأربع ؟ ألم تنقلب اللفظة الحساسة « الفيوم » الى مرادفتها
الثقيلة « الغمام » وهي على كل حال لا تؤدي معناها بدقة ؟ ثم هنالك
هذه العبارة الطائشة « ملء السماء » التي رقعنا بها المعنى ، وقد أردنا
له الوقوف فخلقنا له عكازات !

هذا كله إذا نحن اخترنا الوزن « المتقارب » ، أما إذا اخترنا
« الطويل » مثلاً ، فالبلية أعمق وأمر . إذ ذاك تطول العكازات وتتسع
الرقع ، وينكمش المعنى انكماشاً مهيناً ، فنقول مثلاً :

يداك للمس النجوم أو نسج غيمة يسيرها الإعصار في كل مشرق

ليلاحظ القارئ بلادة التعبير ، وتقلص المعنى . وأين هذا من
تعبيرنا الأول :

يداك للمس النجوم

ونسج الفيوم

وينبغي ألا ننسى أن هذا الأسلوب الجديد ليس « خروجاً » على
طريقة الخليل ، وإنما هو تعديل لها ، يتطلبه تطور المعاني والأساليب
خلال العصور التي تفصلنا عن الخليل . فالخليل قد جعل وزن البحر
« الكامل » كما يلي :

متفاعِلنْ متفاعِلنْ متفاعِلنْ متفاعِلنْ متفاعِلنْ
كفتاي ترتعشان أين سكينتي ؟ شفتاي تصطخبان أين هدوني ؟

مرتكزا الى « متفاعِلن » التي اعتاد العرب أن يضعوا ثلاثا منها في كل شطر . وكل ما سنصنع نحن الآن أن نثلاعب بعدد التفاعيل وترتيبها فتجيء القصيدة من هذا البحر أحيانا كقصيدة « جدران وظلال » ، وهذا مقطع منها :

وهناك في الأعماق شيء جامد
حجرت بلادته المساء عن النهار
شيء رهيب بارد
خلف الستار
يدعى جدار
أواه لو هدم الجدار

ولو قطعناه لجاءت تفعيلاته كما يلي :

متفاعِلنْ متفاعِلنْ متفاعل
متفاعِلنْ متفاعِلنْ متفاعلات
متفاعِلنْ متفاعل
متفاعلات
متفاعلات
متفاعِلنْ متفاعلات

ومزية هذه الطريقة أنها تحرر الشاعر من عبودية الشطرين :
فأبليت ذو التفاعيل الست الثابتة يضطر الشاعر الى أن يختم الكلام

عند التفعيلة السادسة ، وإن كان المعنى الذي يريده قد انتهى عند التفعيلة الرابعة ، بينما يمكنه الأسلوب الجديد من الوقوف حيث يشاء .



تم نتحدث عن القافية ذلك الحجر الذي تلقمه الطريقة القديمة كل بيت . قالوا إن العربية لغة واسعة غنية ، وإن ذلك يبرر كونها اللغة الوحيدة التي اتخذت القافية الموحدة سنة في قصائدها ، ونسوا أن أبة لغة مهما اتسعت وغنيت لا تستطيع أن تمد « ملحمة » بقافية موحدة ، أياً كانت ، ولم ينتبهوا إلى أن ذلك كان واحداً من الأسباب التي حالت دون وجود الملحمة في الأدب العربي ، مع أنها وجدت في آداب الأمم المجاورة ، كالفرس واليونان .

وليس هذا مكان الحديث عن الخسائر الفادحة التي أنزلتها القافية الموحدة بالشعر العربي طوال العصور الماضية ، وإنما المهم أن نلاحظ أن هذه القافية تضي على القصيدة لونا رتيباً يمل السامع فضلاً عما يثير في نفسه من شعور بتكلف الشاعر وتصيده للقافية ومن المؤكد أن القافية الموحدة قد خنقت إحاسيس كثيرة ، ووأدت معاني لا حصر لها في صدور شعراء أخلصوا لها . ذلك لأن الشعر الكامل (الغنائي منه خاصة ، والشعر العربي غنائي كله تقريباً) لا يستطيع أن يكون إلا وليد الفورة الأولى من الإحساس في صدر الشاعر . وهذه الفورة قابلة للخمود لدى أول عائق يعترض سبيل اندفاعها ؛ فهي أشبه بحلم سرعان ما يفيق منه النائم . والقافية الموحدة قد كانت دائماً هي « العائق » ؛ فما يكاد الشاعر ينفع ، وتعثره الحالة الشعرية ، ويمسك بالقلم فيكتب بضعة أبيات ، حتى يبدأ محصوله من القوافي يتقلص ، فيروح يوزع ذهنه بين التعبير عن انفعاله ، والتفكير في القافية ، وسرعان ما تفيض الحالة الشعرية وتهمد فورتها ويمضي الشاعر يصف الكلمات ويرص القوافي دونما حس . ولذلك ، قلما نجد في أدبنا القديم قصائد

موحدة الفكرة ، يسيطر عليها جو تعبيري واجد منذ مطلعها الى ختامها
فالشاعر يضطر الى مصانعة القافية ؛ وأنا أعرف شعراء يختارون
القافية ، ثم يكتبون البيت وفقاً لها ، وهذا أبرز دليل على مدى طغيان
هذه الالهة المغرورة .

إلا أن من حسن الحظ أن شعراءنا المعاصرين قد استخفوا بسلطان
القافية ، وخرجوا عليه فاستعملوا نظام الرباعية وأشباهها . ويكاد هذا
يصبح الآن أمراً مقبولاً ، لا يبقى على قوافي هذا الديوان اعتراضاً . إلا
أنني أعتزف مع ذلك بأنني أخضعت القافية أحياناً لأكثر مما فعل سواي ،
فنظمتها في قصيدة « مسامر » هكذا : « أ ب أ ، ب ج ب ، ج د ج ،
د ه د ، ه و ه . . إلخ » (١) ؛ وفي « رماد » استعملت نظام الرباعية
كما يلي : « أ ب ب أ » ؛ وفي « غرباء » استعملت نظام المقطوعة (Stanza)
وكانت القافية في كل مقطوعة تجري هكذا « أ ب ب أ ب » . أما قصيدة
« الكوليرا » فقد كانت المقطوعة فيها أطول مما « ينبغي » قليلاً ، وقد
جرت على هذا النسق : « أ ب ب ج ج د د ب ه ه ه ه ه » . على
أنني حررت القافية تحريراً عاماً في قصائد مثل « مر القطار » و « نهاية
السلم » و « خرافات » و « جدران وظلال » وسواها ، فتركها تتكرر
كما يشاء السياق دون تقييد بنظام معين ، ولعل هذه هي الخطوة الوحيدة
التي تسبق الشعر المرسل Blank Verse . وإن كان لا بد من إشارة
الى قصيدة « الجرح الغاضب » فلا قرر أن الأسلوب الطريف في تقفيته
مقتبس مباشرة عن الشاعر الأميركي « إدغار آلان بو » في قصيدته
البديعة « Ulalume » .



قلت إن اللغة العربية لم تكتسب بعد قوة الإيحاء ، لأن كتابها
وشعراءها لم يمتادوا استغلال القوى الكامنة وراء الألفاظ استغلالاً

(٧) تكرار الحرف يعني تكرار القافية .

تماماً ، إلا حديثاً ، فقد بقيت الألفاظ طوال قرون الفترة الراكدة « المظلمة . . » تستعمل بمعانيها الشائعة وحدها . وربما كان ذلك هو السبب في جنوح الجمهور العربي جنوحاً شديداً الى استنكار المدارس الشعرية التي تعتمد على القوة الإيحائية للألفاظ ، كالرمزية ، والسريالية ، على اعتبار أن هذه المدارس تحمل اللغة انتقالاً من الرموز والأحلام الباطنية والخلجات الغامضة ، واتجاهات اللا شعور . ومثل ذلك مما لا تنهض به إلا لغة بلغت قمة نضجها .

والواقع أن القارئ العربي يتهرب من الشعر الرمزي ، لأن اللغة تجابه التعبير عن مثل هذه الأحاسيس المبهمة أول مرة ، فليس غريباً أن تتلأأ قليلاً ، وتنتور . أما تعليل الأمر بأن ذاتية العربي تنفر بطبعها من الرموز ولا تجد جمالاً في الدهاليز التي تتلوى وراء الحس والعوالم الخفية التي يعسر إدراكها ، فأمر لا أعتقد به أنا على الأقل .

ذلك لأن النفس البشرية عموماً ، ليست واضحة ، وإنما هي مغلفة بألف ستر . وقد يحدث كثيراً أن تعبر الذات عن نفسها بأساليب ملتوية ، تثيرها آلاف الذكريات المنطمسة الراكدة في أعماق العقل الباطن منذ سنوات وسنوات ، ومئات الصور العابرة التي تمر فيحديق فيها العقل الواعي ببرود وينساها نسياناً كلياً ، فيتلقفها العقل الباطن ويكنزها مع ملايين الصور التافهة ، ويغلق عليها الباب ، حتى إذا آنس غفلة من العقل الواعي ، أطلقها صوراً غامضة لا لون لها ولا شكل .

وليست مثل هذه الأحاسيس الغريبة وفقاً على إنسان دون إنسان ، سوى أن التعبير عنها يختلف . فالإنسان العادي يراها في أحلامه . أما الفنان فيعبر عنها بفننه وأحلامه معاً . وما دمنا لا نستغرب حين نستيقظ أحياناً في أعماق الليل وقد حلمنا أننا نركض حفاة ، في قبو قديم ، كان جزءاً من دار خربة كنا نسكنها منذ ثماني عشرة سنة كاملة ، لم نعد إليها خلالها مطلقاً ، ومع ذلك لاحظنا في الحلم أدق الأشياء المنطمسة التافهة

التي شاهدناها في انسنيين الغابرة : ذلك المسمار القديم المعوج على الجدار ، وقد تدلى منه الحبل الباهت القديم نفسه . ثم هناك ، على ارتفاع أمتار ، أنبوب المياه الذي كنا في طفولتنا نتسلقه أحياناً . أقول : ما دمنا لا نستغرب ذلك في حلم فلماذا لا نتقبله حين يصفه شاعر في قصيدة ؟ إن الشاعر الذاتي الذي يراقب نفسه ، كما لو كان يراقب بحراً زائحاً لا شيطان له ولا قرار ، لا يستطيع أن يتهرب من مثل هذه الصور الباهتة الممحوه ؛ فهي تلاحقه أبداً ، ولا بد له من وصفها في شعره . والإبهام جزء أساسي من حياة النفس البشرية ، لا مفر لنا من مواجهته إن نحن أردنا فناً يصف النفس ، ويلمس حياتها لمساً دقيقاً .

ومع ذلك فالإبهام ليس مقصوداً لذاته ، وإنما هو صورة من صور الحياة ، ولذلك يندر أن نجد شاعراً ، كل شعره معقد ملتو . أما الذين يعتمدون تعقيد شعرهم ، فقد يكون « الدس هكسلي » التمس لهم بعض العذر حين قال إن المعاصرين يهربون إلى الإبهام خوفاً من الوضوح الذي هو الصفة الأساسية في الأدب الشعبي .

وليس فصدي من هذا التعليل للتعبير الرمزي والسريالي أن أقول إن طائفة من قصائد هذه المجموعة تنتمي إلى هذه المدرسة أو تلك . وإنما أود أن أمهد لطائفة من القصائد التي عالجت فيها حالات تتعلق بالذات الباطنية أحياناً ، وباللاشعور أحياناً ، وهي حالات لم يقف عندها الشعر العربي إلا نادراً ، فهو قد وقف نفسه على معالجة السلوك الخارجي للإنسان .

ففي « الخيط المشدود في شجرة السرو » ، حاولت رسم صورة شعيرية للانفعالات والخواطر التي اعترت شاباً فوجئاً بموت حبيبته . وسيلاحظ أن القصة العاطفية في هذه القصيدة ثانوية الأهمية بالنسبة للخيط المشدود في الشجرة وما كان له من صلة وثيقة بشرود الشاب المصدوم وحالة الهديان الداخلي التي اعترته . فعقدة القصيدة تعتمد

على الحالة التي تعترى إنساناً يتلقى نبأ مثيراً فاجئاً لا يتوقعه . فهو إذ ذاك نصاب بטרود كبير عميق ، ويبدو أنه لم يسمع النبأ . ويتلفت حوله فتعلق عيناه بأول شيء تافه تصادفانه . فيفرق في التفكير فيه . وقد كان الشيء التافه في هذه انقصيدة هو الخيط . كان مشدوداً في شجرة سرو تقوم عند الباب ، فانشغل العقل المصدوم بالتفكير فيه ، وبقي منشغلاً حتى عاد إليه وعيه وأدرك فداحة المأساة التي نزلت به .

ولن يعثر القارئ على شيء مثير في قصيدة « مر القطار » إن هو توقع أن يجد فيها وصفاً لقطار أو لرحلة في القطار . فقد كان غرضي الأساسي من كتابتها أن أعبر عن الشعور الغامض الذي يحسه المسافر ليلاً بالدرجة الثالثة من القطار . فهناك حالة التعب الكلى التي يجد فيها المرء نفسه ، متسوبة بلون من الكسل والارتخاء . وهناك صوت عجالات القطار الرتيب الذي لا يتغير ، ولون الغبار المتراكم على كل شيء ، على الحقائق ، وعلى الوجوه والثياب . ثم هناك منظر المسافرين الغرباء وقد جمعتهم عربة القطار صفوفاً . والقطار يصفر بين حين وحين فيشير إحساساً غريباً في النفس . كل ذلك والسكوت يغمر العربة ، التي نام أغلبية الموجودين فيها وهم جالسون على مقاعدهم . وبين فترة وأخرى ، يصدف أن يتشابه مسافر غريب لا نعرفه ويهتف بملل وبرود « كم الساعة الآن ؟ » أو « متى نصل ؟ » أو « أين نحن ؟ » أو مثل ذلك من العبارات . فإذا أحس قارئ « مر القطار » ببعض هذا الجو كان ذلك حسبي .

أما قصيدة « الأفعوان » فقد عبرت فيها عن الإحساس الخفي الذي يعترينا أحياناً بأن قوة مجهولة جبارة تطاردنا مطاردة نفسية ملحة . وكثيراً ما تكون هذه القوة مجموعة من الذكريات المحزنة ، أو هي الندم ، أو عادة نمقتها في سلوكنا الخارجي ، أو صورة مخيفة قابلناها فلم نعد نستطيع نسيانها ، أو هي النفس بما لها من رغبات وما فيها من ضعف وشروء ، أو أي شيء آخر . فالأمر متوقف على ذاتية القارئ ، وليس

يعنيه أن أعين « أفعواني » أنا ، فذلك أمر ثانوي ؛ وإنما المهم ، أن هذا الأفعوان يطاردنا باستمرار وسدى نتهرب منه ، حتى إذا لدنا باللابرنث Labyrinth (وهو تيه معقد المسالك يدخله المرء فلا يملك مغادرته لالتواء طرقه وكثرة أبوابه) ، حتى إذا استعملنا طريقة الإحصاء الدائى كما صنعت أنا في القصيدة :

إنه لن يجيء

لن يجيء وإن عبر المستحيل

أبدأ لن يجيء

طالنتيجة الحتمية أنه يجيء أخيراً ، وسرعان ما نصرخ « إنه جاء ! » . وفي قصيدة « خرافات » يجد القارئ لونا من الشعور أحسه ، وبحسه كثيرون ، كلما ساد السكون مكاناً . فإذا ذلك نسمع بأذن الروح ألف قصة تقصها الأشياء الراكدة حولنا ، فالسياج يتكلم ويعيد ما كانت عنده من ذكريات انطمست وماتت . و « قصائص الورق الممزق في الخرائب » تحكي أقاصيص مثيرة عن حوادث بعيدة منسبة ، و « الفبار » يقص قصة النسيان الذي تدره العصور على كل شيء ، و « مقاعد الغرف القديمة » تحدث عن جيل من الناس مر بها يوماً ثم انتقل الى أفق بعيد مجهول ، وهكذا . . . حتى يكاد الإنسان الحساس لا يرى شيئاً إلا ويحسه بغمغم ويهمس ويطارده بالكلام .



والذي اعتقده أن الشعر العربي يقف اليوم على حافة تطور جارف عاصف لن يبقى من الأساليب القديمة شيئاً . فالأوزان والقوافي والأساليب والمذاهب ستزعزع قواعدها جميعاً ، والألفاظ ستوسع حتى تشمل آفاقاً جديدة واسعة من قوة التعبير ، والتجارب الشعرية (الموضوعات) ستتجه اتجاهاً سريعاً الى داخل النفس بعد أن بقيت تخوم حولها من بعيد . أقول هذا اعتماداً على دراسة بطيئة لسعرنا

للمعاصر واتجاهاته . وأقوله لأنه النتيجة المنطقية لإقبالنا على قراءة الآداب الأوروبية ودراسة أحدث النظريات في الفلسفة والفن وعلم النفس . والواقع أن الذين يريدون الجمع بين الثقافة الحديثة وتقاليد الشعر القديمة أشبه بمن يعيش اليوم بلباس القرن الأول للهجرة . ونحن بين اثنين : إما أن نتعلم النظريات ونتأثر بها ونطبقها ، وإما أن لا نتعلمها إطلاقاً .

وقد يفيدنا أن نتذكر دائماً أن التطور الذي يحدث في الفنون والآداب في عصر ما أكثر ما يكون ناشئاً عن التقاء أمتين أو أكثر . فقد يحدث أن أمة معينة ، تخدم قابلياتها وتركد قروناً كاملة بتأثير عوامل خاصة . ثم يأتي عليها زمن متوثب يوقظها فتتململ وتحرك ، وترنو الى ما حولها ، وتبدأ باستيعاب ما فاتها من ثقافات ، فتسفيد من تجارب أمة مجاورة بقيت نشيطة فأضافت الى الفكر الانساني فصولاً لامعة . فما يمضي نصف قرن حتى تنتهي الأمة التي كانت راكدة من مرحلة الاستيعاب ، وتبدأ حيث وقفت الأمة المجاورة ، وتبدأ بالاضافة . وهذا هو الأسلوب الذي يتبعه خط التطور في تاريخ الأمم ، بحيث لا نستطيع أن نعتز على مذهب ، أو اختراع ، أو نظرية ، توصلت اليها أمة بعينها ، دون أن تستفيد من تجارب الأمم الأخرى .



آخر ما أود أن أقوله في هذه المقدمة إنني أؤمن بمستقبل الشعر العربي إيماناً حاراً عميقاً . أؤمن أنه مندفع بكل ما في صدور شعرائه من قوى ومواهب وإمكانات ، ليتبوا مكاناً رفيعاً في أدب العالم .

والف تحية لشعرائه الغد .

نازك الملائكة

١٩٤٩/ ٢ / ٣

المصدر : ديوان : شظايا ورماد . المقدمة . نازك الملائكة .

مقدمة ديوان «أساطير»

بدر شاكر السياب

ليس ما أكتبه الآن ، مقدمة ، إنما هي خواطر تتجاوب في نفسي ، وأنا مقدم على وضع هذه القصائد ، التي يحويها هذا الديوان ، بين أيدي القراء . والقراء يختلفون في ادواقهم الفنية ، وفي نظراتهم الى الشعر وإحساسهم به ؛ اختلاف شاعر عن شاعر ، وأديب عن أديب ، أو أكثر من هذا . ولهذا كان إلزاماً على أن أسجل بعضاً من هذه الخواطر ، علها تعين على فهم هذه القصائد والانفعال بما فيها من صور وأحاسيس .

وأول ما يلتقي به قارئ هذا الديوان ، نوع من الموسيقى ، لا عهد به لأغلب قراء الشعر في العراق . لقد ثار أكثر من شاعر في كل بلد عربي ، على تلك الموسيقى الرتيبة ، التي تآثر الشعر العربي بها ، وتناولت الثورة ، في أول عهدها ، وحدة القافية ، ثم تعدتها الى الأوزان فهجر كثير من الشعراء المجددين البحور الطويلة ، واستعاضوا عنها بالبحور القصيرة ، إلا في القصائد التي تستلزم الفخامة . وقامت دعوة الى « الشعر المهموس » ، كان أول من قادها الأستاذ الكبير محمد مندور . وهناك فريق آخر من الشعراء ، ثار على وحدة الوزن ، منهم الشاعر الكبير المرحوم ؛ إلياس أبو شبكة في (غلواء) و (الى الأبد) وبعض القصائد من (أفاعي الفردوس) ؛ والأستاذ خليل شيبوب في قصيدته (القصر القديم والحديقة المهجورة) ؛ وشعراء آخرون .

ولكن الانتقال من وزن الى وزن سواه ، كثيراً ما يسبب « نشازاً » في الموسيقى لا تقبله الاذن الحساسة . وللاستاذ مصطفى عبد اللطيف السحرتي ، بحث ممتع عن الموسيقى في الشعر الحديث ، في كتابة القيم « الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث » ، نود للقارئ أن يرجع إليه .

وقد لا حظت من مطالعاتي في الشعر الإنكليزي ، أن هناك « الضربة » ، وهي تقابل « التفعيلة » عندنا ، « مع مراعاة في خصائص الشعرين من اختلاف » ، و « السطر » أو « البيت » الذي يتألف من ضربات مماثلة في النوع للضربات الأخرى في بقية الأبيات ، ولكنها تختلف عنها في العدد « في بعض القصائد » . وقد رايت أن من الإمكان ، أن نحافظ على انسجام الموسيقى في القصيدة ، رغم اختلاف موسيقى الأبيات ، وذلك باستعمال « الأبحر » ذات التفاعيل الكاملة ، على أن يختلف عدد التفاعيل من بيت الى آخر . واول تجربة لي من هذا القبيل ، كانت في قصيدة « هل كان حباً » من ديواني الاول « أزهار ذابلة » . وقد صادف هذا النوع من الموسيقى قبولاً عند كثير من شعرائنا الشباب ، أذكر منهم الشاعرة المبدعة الأنسة « نازك الملائكة » .

وهناك شيء من الغموض في بعض القصائد ؛ ولكنني لست شاعراً رمزياً وقد كنت مدفوعاً الى أن أغشي بعض قصائدي بضباب خفيف ، وذلك لأنني كنت متكتماً ، لا أريد أن يعرف الناس كل شيء عن حبي الذي كانت كل قصائد هذا الديوان صدى له ؛ فقد كانت « موحية » هذا الديوان ، تغضب أشد الغضب ، إذا أنا ذكرت شيئاً عن قبلاتنا ومواعيدنا ، وكثيراً ما مزقت بعض القصائد التي كانت تشير الى شيء تأبى هي أن يعرفه الناس . وقصيدة « أساطير » في هذا الحب ، ولكنها توشحت ببعض الغموض الذي تزيله المقدمة الثرية لهذه القصيدة ،

وكذلك الحال في قصيدة « اللقاء الأخير » . ولولا أنها خانت هذا الذي كانت تسميه « النبي الوديع » ، لظلت هاتان القصيدتان غامضتين ، دون مقدمة يفهم منها القارئ ما أقصده .



وهناك ظاهرة أخرى في هذه القصائد ، هي تنادي المعاني وتداعيهها ، ومزج الوعي باللاوعي ، وتلوين الأمل بالذكرى ، وهذا يظهر في القصائد : (في القرية الظلماء) ، (في السوق القديم) و (نهاية) ، (لقاء ولقاء) ، و (اتبعيني) وغيرها .

ولا بد من أن القبي ضوعا على موقف من المرأة واحساسى تجاهها ، ليتم الفهم على وجهه الأكمل :

فقدت أمي وما زلت طفلا صغيرا ، فنشأت محروما من عطف المرأة وحنانها . وكانت حيلاتي ، وما تزال كلها ، بحثا عن تسد هذا الفراغ ، وكان عمري انتظارا للمرأة المنشودة ، وكان حلمي في الحياة أن يكون لي بيت أجد فيه الراحة والطمأنينة . وكنت أشعر أنني لن أعيش طويلا ؛ لهذا وجب على القارئ أن يربط بين (رثة تتمزق) وكثير من قصائد الديوان .

وهناك ظاهرة لعلها أهم الظواهر في هذا الديوان ، تلك هي أن البيت ليس وحدة للقصيدة . فالمعنى يتسلسل من بين بيت إلى آخر ، سالكا عددا من الأبيات . لهذا وجبت مراعاة « علامات الترقيم » والا تعذر فهم القصائد ، ومن بعد ، تدوقها .

وقبل أن أختم هذه المقدمة ، لا بد من التعرض لمشكلة كثيرا ما ثار حولها الجدل ، تلك هي رسالة الفنان في المجتمع . أنا من المؤمنين بأن على الفنان دينا يجب أن يؤديه لهذا المجتمع البائس الذي يعيش فيه .

ولكنني لا أرتضي أن نجعل الفنان - وبخاصة الشاعر - عبداً لهذه النظرية ، والشاعر إذا كان صادقاً في التعبير عن الحياة في كل نواحيها ، فلا بد من أن يعبر عن آلام المجتمع وآماله دون أن يدفعه أحد إلى هذا . كما أنه من الناحية الأخرى يعبر عن آلامه هو ، وأحاسيسه الخاصة التي هي في أعماق أغوارها ، أحاسيس الأكثرية من أفراد هذا المجتمع . وبالإضافة إلى ديوانين من الفلز أصدرتهما « أزهار ذابلة » وهذا الديوان ؛ لا تزال لدي مجموعة ضخمة من الشعر الاجتماعي والإنساني ستطبع في المستقبل القريب .

وبعد ، فهذا قليل من كثير ، مما أردت أن أقوله ، وأرجو أن تسمح الظروف فأقول في فرصة أخرى ، ما فاتني قوله لأن .

بدر شاكر السياب

المصدر :

مقدمة ديوان : « أساطير » : منشورات دار البيان - مطبعة الري الحديثة في النجف - سنة ١٩٥٠ .

المقدمة(*)

خير الدين الأسدي

١٩٠٠ - ١٩٧١

هذه نفحات من الشعر الصوفي المنثور ، ارتفعت عن دنيا اليقظة ، كما ارتفع الموضوع عن دنيا الهول ، وأرسلتها الغيوبة الفارقة نثرات من رفاه الحب وجواه الى ساحة ما وراء الطبيعة .

ونفحاتنا هذه رهبة صميمية ناعمة ، لها لغاها ومصطلحها ، كما لها آفاقها وأجواؤها ، مسحتها يد الفن ، وفوقها إزميل الخيال ، واشتجرت غمام السرى طواياها ، فهي إذن رسالة خاصة الى نفوس خاصة ، تنسم فيها روح الامتداد : لا حب طين - كما يظن الجهلة - ولا خمرة أرض ، ولا الأرمنية الجميلة « شيرين » ، ولا التركي الجميل « إياز » ، ثم لا نبو - كما يرى أهل الظاهر - ولا شطح ، إنما وجد علوي ، ونشوة روحية يفيض بهما اللاشعور المستمر ، ويخنس الوعي .

ولك - إن شئت - أن توجه الحب الى طراوات الجمال الهولي : على أنها أنداء من بحر الجمال اللاظي ، فيكون مصب الهيف إذن هذا البحر .

نعم . نفحاتنا هذه رسالة خاصة : لا عامة ، ليس في وسع السواد - وإن ثقف - تذوقها ، والنفوذ الى مطاوي الجمال فيها ، فسرته

(*) اذيع جانب منها الى مقتطفات من الكتاب ، في مداعه طهران ، صيف عام ١٩٤٩ .

هذا الشعر الترابي الموه الطافي : شعر اليقظة ، يجمع للحطام ،
ويتردى في المادة .

وما ادنى عهدنا بأشداق شقها هزل الزمان بمشرط الصغار ، راحت
توزع على الملاء شعر النبل والمجد والعفاف ، بعاطفة ولغة مستعارتين ،
فجاءت هذه الأشداق على حد قول جبران : « مغارة للصوص الألفاظ » .
ويضرب الفوغاء بدف التصفيق ، فيخلع الشاعر على منبره ، وكل نبرة
تقول : ألسنت المجلى ؟ انشروا إذن ديوان مخلي ، تم ابتاعوه بثمن يعادل
ما في تلافيفه من دلع ، وهاتوا بوئونني منصباً يليق بمكانسي ، وإن أبيتم
فهذي شفتي تقبل موطىء الأقدام .

أما ماء الرجولة فلتهدر ، كما هدرت قبلها ماء الصبوة لناهليها ،
وهات يا قلب الثعلب ! وازعم أنك شاعر العروبة ، والأحمل على الدولة
المزعومة ، لتساومها على ..

الشعر — يا قوم ! يا ذوي العيون ! — رسالة وحي ، لا شعوذة
ولا تدجيل ، ومعاذ الرسالة والوحي أن يهبط إلا على طهر القلوب .

واقدر كنت أوتر أن اخنق أغاريدي ، لأنني لم أشرف على تلك الأذن
القدسية الحاضنة تموجات الوحي ، أما الآن : وقد استوت سفينتي
على جودي الغناء الصوفي ، ووجدت في مهدي تلك الأذن المربية ،
فلتراف عصفورة الروح في أجوائها الفن ، ولترسل : قطفتني منك ،
وخبأتني في صدري ..

لقد جهد الوعي كثيراً في ترتيب ما التقطته عدسة الغيبوبة ، وما
وضعته ، ولعل هذه الاثارة من الطفرات من بقاياها التي لم
يدللها الوعي .

جعلت هذه الانفحات مقطوعات ، دعوت كلا منها « سورة » أي
« أغنية » ، وأردتها على لسان « حافظ شيرازي » : لسان الغيب —

كما لقب - ، وزعيم الشعر الصوفي ، وملهمي واستاذي ، كما ألهم وعلم قبلي « جوتي » ، أوردتها على لسانه - وإن كان الأكثر منها لا ينتمي إليه - ، وصدرت كل سورة بالصادر التي تأثرت بها ، فتقلت أو استوحيت .

واصطلحت في مصدر حافظ خاصة على الكلمات التالية ، تعبر عن مدى التأثير : « غمر » ، « دون الغمر » ، « غدق » ، « دون الغدق » .

ولم اتقيد في نقلي واستيحاءني باللفظ ، ولا بالمعنى ، وإنما سكبت على كل ما عرضت من جام طابعي .

وناديت موسيقا اللغة أجسد بها المعاني ، وأجلو الأجواء التي أرتضيها ، فلبت ، ورفدت ، وأذنت باستجابة غريبة سحرية في أدق أحاسيس النفس وأسمائها .

وارسلت مع مناغم جمهرة الصوفية ما ابتدعته من مناغمي الخاصه بي ، أنشرها في تربة الزمن : عجب الزمن ، تتولاها الدراسات ، وآن ذاك تجلى وتقوم .

كما رغبت الى ريشة السيد « جورج مصور » أن تقيم في ابهاء القبة معرضاً صوفياً للرسم ، مستوحى من الفن العربي والفارسي والهندي .
وكان من كل ما تقدم ما نستقبله في مدرستنا الجديدة .
« أغاني القبة » .

حلب في ٢٧/٨/١٩٥٠

الأسدي م . خير الدين

المصدر : أغاني القبة : نفحات صوفية ، خير الدين الأسدي ، مطبعة الصاد .
حلب . المقدمة .

في فن الشعر

بديع حفي

- ١٩٢٠ -

حين انظر الى فن الشعر يخيل الي أنه الفن الوحيد الذي تأتي له
أن يصور النفس وأن يسبر أغوارها فيجلو ما يصطرع فيها من نزوات
وبدوات ، ويخيل الي أن الفنون الأخرى التي ابتدعها الإنسان ، إنما
تعد ، في جوهرها ولبابها ، لاحقاً به وتبعاً له .

ليست النفس الإنسانية لغزاً سهلاً بسيطاً ، تعطو اليه اليد في
سهولة ويسر ، لتحل مغلقه . النفس الإنسانية لغز معقد يحتاج الى
يد لبقة صناع ، تدل عليه وتشير اليه وتنضو عنه الأستار الصفيقة .

النفس كالبحر ، فما رأيت اليه ، ممتداً ، منبسطة ينسرح النظر
في مداه القصي ، ويحبو فوق صقاله المليس ، فلا يرى إلا زرقة تجاذب
زرقة ، ولا يلمح إلا زبداً يطوف ومدأ يناوحه جزر ، وموجة تاكل موجة ،
وسيفاً يلامح الشراع الشاود البعيد .

ولكن ، هناك الأعماق التي لا ينفذ اليها النظر ، الأعماق التي يعمور
فيها التيار ، وتنسرب فيها الأسماك والحيتان ، وتلتقي فيها الصدفة
التافهة باللوؤة النضرة .

وكذلك الشاعر ، إما أثار البصر الى النفس ، انه لا يجتريء بالنظر
الى ما يتبدى لعينه فحسب ، بل يغوص الى الأعماق ، الى اللاوعي ،

وفي هذا المضطرب الواسع ، يصطبغ شعره بألوان غريبة حائلة ، ويمتدح
من الرعشات الدفينة ظلالها القلقة الحائرة ، ليكون مبهماً ، رمزياً .

وما ينبغي أن يكون شعره مبهماً كلفاً بالابهام وحده ، ولا واضحاً ،
إيثاراً منه للوضوح ، فقد تغني الإشارة والإيماء عن الإفصاح .

عليه أن يضع الظل حيث ينبغي أن يكون الظل ، وأن ينسل النور
ويشبهه حيث يستحسن أن يلعب النور فلا يتحيف الظل من النور ، لئلا
تصبح القصيدة لفزاً وأحجية ولا ينال النور من الظل لئلا تصبح
القصيدة ، بعد أن قتل الفهم معانيها وانكها عنها ، خطوطاً بارزة باردة ،
قد ترضي العين ولكنها لا ترضي القلب .

ليست مهمة الشاعر أن يريق النور على فكرته ، ولكن أن يحيها ،
أنه يترك هذا الجهد للعالم النفسي الذي يستتشف مثله أعماق النفس ،
متكئاً على منطق الواضح البارد ، ليحلل ويستنتج ويفرّش فوق
طريقه النور .

الشاعر كالجدول التائه ، وهو يشق دربه اللاحبة المنبسطة ، المظلمة
الملتوية ، أنه يمنح عذار شائطة الخصب والرواء والاخضرار ، ثم يجور
عليه فيرفده بالحصى والتراب . أنه يسير مطمئناً أو ثائراً ويسعى في
ظلمات ومataهات ، ثم ينقر الصخر ويتفجر وينحدر ويوافي منتهاه ،
حاملًا ذكرى السهل والصخر والشوك والزهر .



على الشاعر أن لا يقبس من الق النور فحسب . النور المتلالي قد
يعشي بصره ، ويلويه ، وهو ظلمي ، عن التبع الذي ينشد . عليه أن
يتسلل إلى الأعماق ليظفر بخلاجات النفس ، الواضح منها والمبهم ، ثم
ينفضها وضحة مبهمة . بتعاقب فيها النور والظل ويحظى فيها اللفظ

والمعنى بقاء لا تهينه المصادفة ولكن حظاً سعيداً خلافاً هو الذي يهيئه
ويعد أسبابه .

ولعل اللفظ وهو يسربل المعنى ، يبدو كالثوب الذي ينتظم إهاب
الغادة الحسناء ، تتخيل العين المفاتن التي تختبئ وراء الثوب وتمثلها ،
في شرق ونزوع وتطلع متصل ، وانحسار ذلال الثوب في هيئته ويسر
كالكشف المعنى دون طلب وجهه . في كليهما فهم واكتفاء .

ولعل المعنى وهو يتساق في اللفظ ، كالعطر الذي يكمن في البرعم ،
قد يكون الشوق إليه قبل أن ينور البرعم في قرن واحد من النسوة
مع طيب شميمه . ألم يقل (بول فاليري) : ينبغي أن يختفي المعنى في
القصيد كاختفاء قوام الغذاء في الفاكهة ، فالفاكهة ، وهي غذاء ،
لا تتبدى لنا سوى متعة ولا نستجلي منها سوى لذة ، غير أننا نتلقى
منها ، في الحقيقة ، مادة مغذية ، فيواري التشهي والاستطابة ذلك
الغذاء الخفي الذي تقصد إليه الفاكهة .



وإما تمت القصيدة ، وانتهى الشاعر من تجربته الخلاقة وأستوفى
قصيدته صقلاً وتجويداً ، فآثر لفظاً على لفظ ، وغير وبدل وحسن ،
أضحت قصيدته ملكاً للقارئ .

والقارئ ، هنا ، لا يقتصر على الأخذ والتلقي ، ولكنه يعطي
ويمنح ، فهو يتأثر بالقصيدة ، وينعم بألوانها فينادم الفاظها الرقيقة ،
ويعيش في الجو الموسيقي الحالم الذي خلقه الشاعر ، وهو ، إلى هذا
يوأكب معنى غامضاً ، يحاول أن يجلوه فيمنحه تفسيراً ويضفي عليه
ظلاً جديداً . أنه يضيف إليه ، من ذاته شيئاً ، وقد لا يتيسر له
المطاء ، فيظل يلوب في قلق حلو مبدع ، على طلبته المنشودة .



ويجبل الشاعر بصره الحديد في مجالي طبيعته ، فلا بكتفي بما:
يصافح عينيه من روعة ، وانه ليصفه ويسجله ولكنه لا يقنع به ، فهو
يسعى الى معرفة السر الذي يكمن في كل شيء ، ويتعلل بالرموز التي
توميء وتشير وراء كل سر ، فيهب لطبيعته بعض ما يضطرب في حنايا
قلبه من خفقات ورعشات لتكون أكثر اتصالاً به وقرباً اليه والفة
وانسجاماً معه .

أرايت الى ذلك الشاعر كيف يغيب في استغرافه ، ويطوف حول
منابع الوحي الخالدة : الحياة بواقعها ومشاكلها ، النفس باحلامها
وأوهامها ، الطبيعة بصورها وتهويلها ، انه كتلك الفراشة التي تعشق
النور وتطوف حول المصباح ، وانه ليغرف من منابع الوحي ، معانيه
السرية ثم يسكبها قصيدة خالدة ، كما تسكب هذه الفراشة ظلها
الوسيع الذي يحبو على الارض .

حول المصباح ، بعوضة تهوم مسفة مصعدة ، إنها لا تترك ظلاً
يدل عليها ، إنها كبعض الشعراء الذين يحومون حول تلك المنابع الثرة
من الوحي ، ثم يعزفون عنها ، فرقاً وعجزاً ، ولا بتركون ، وراءهم ،
ظلاً يشي بأن هناك حياة تعيش وتتحرك وتتجدد .



ترى أي « سحر » غريب يقود الشاعر الى اعماق الحياة ليجلو
مشاكلها ويفصح عن امانيها ، يشير الى الواقع المؤلم ، ويترع الغد
بدفقات من الامل الباسم الرفاف .

ترى أي « سحر » غريب يقوده الى اغوار النفس ، الى تلك
الجنة المخضلة بالاخيلة ، الآهله بأوابد الذكريات ، الفاغمة بطيب الوجد
والشوق والحنين .

نرى أي « سحر » غريب يقوده الى طبيعته الرائعة فيرى الى
صورها والوانها كيف تنزوق لعينيه والى عطورها كيف تضمخ مواعيده
والى انغامها كيف تمتلخ جناح طائر خفي وتنحو الى افقه البعيد .
ان الموسيقى التي تتساق في شعره هي خلاصة ذلك السحر
الغريب .

ان الموسيقى ، لتفتلج جناحاً ناعماً وتبسطة في فضاء الخيال ،
وهي نرسلُ نغماتها العميقة وتوقظ الذاكرات الغافية وتهز الوجد
والحنين وتزرف الى اغوار النفس فتنقل السامع الى افق مستوفر
رحيب . تتلامح الصور المختلفة امامه ، ممتدة ، منبسطة ، متحركة .
وانها لتترادف وتعاقب ، بعضها يأخذ برقاب بعض ، وبعضها يضطرب
بين الوضوح والغمض ، والسامع غارق في تأمل طويل ، يوحى اليه معنى
انسجام حتى ليظن نفسه نغمة من هذه النغمات التي تلفو على ألوتر ،
ومعنى امتداد حتى لتنسيه بداعتها وترنغ عنه نهايتها .



واللفظ في الشعر ، يستطيع وحده ، أن يقترب من الموسيقى وأن
يؤدي مهمتها في اشاعة النشوة وبث الرعشة ، وعليه حين يزجي المعنى
المتداول المحبوس فيه ان يبدل في جرس حروفه صوراً ممتدة منبسطة
تتم معناه المعروف المبدول وتضيف اليه حركة وتشيع فيه حياة .

كان (رامبو) الشاعر الفرنسي ، يتخيل أن لبعض الاحرف الواناً
واصبغاً ، وكان يتمثل في اجتماعها ، على نسق ما ، اشكالاً غريبة
عجيبة . ولعله في اوهامه الملتاثرة ، قد تيسر له ان يفهم ، الى اعد حد ،
كيف ينبغي ان يقوم اللفظ برسالته الحققة .

الشاعر البارع من جلب لمعانيه ألفاظاً تنضح بالحياة ، وتفسح في نالها وانسجامها أنغاماً ندية تناسم القلب فيحن ويصبو وصوراً سخية تفازل الخيال ، فيرقى غوارب العظم السعيد الرغيد .

أكل شاعر أسلوبه الذي يتسم به ، والفاظه التي يؤثرها ويفيء إليها ، وإنها لتتوالب وتزدحم في مضطرب ذاكرته إما عرض له معنى أو ومضت في خاطره فكرة ، وهو عليها حادب وبها رفيق ، كلاب الحنون تحلقه اطفاله وكلهم حبيب الى قلبه .

فإذا ترادفت هذه الالفاظ على اذن الشاعر جعل كل لفظ يزجي حروفه وترع كل حرف يزهى بالنغم الذي يتساق له حين تجاذبه الالهة ، ويداوره اللسان وتداعبه الشفة ، فاذا أنست الاذن الواعية المرهفة الى اللفظ المطلوب المرغوب واستراحت الى وقعه ونعمت بصداه ، أوحى الى الشفة ان تتلوه منفرداً أو مقروناً الى لدانه من الالفاظ حتى يحظى بشرف العيش في القصيد .

ويتناول الشاعر الالفاظ التي تنسرب في ذهنه ، فهبيء لها قلبها ، دون ان تنشز على الوزن أو تتأبى عليه ، وهو اذ يختار هذه الالفاظ التي ينتظمها سلكاً لوزن ، لا ينسى المعنى الذي يتوق اليه ، إنه يرامقه عن بعدٍ ويغازله في رقة . يقترب منه ، يغريه بهذه الالفاظ الخطوة ، بهذه الاثواب الزاهية القشبية ، حتى اذا اسلس له وانقاد اليه ، تلقفته القافية فرحة مفردة ، وغلقت عليه وحبسته في قيدها الناعم حتى يرضى بها ويطمئن إليها ، ثم أومأت الى الشاعر ان يعاود النوب على الفاظه ليسخرها في تصوير تعلاته وامانيه ويتيح لها حياة جديدة .

أرأيت الى ذلك الشاعر كيف يحشد الفاظه ؟ كيف يغري معانيه ؟ كيف ينتظر قوافيه ؟ إنها التجربة الحية الخالدة التي يسمونها الشعر

الالفاظ تتسلسل في الوزن ، المعاني توميء من بعيد . وقد يؤثر ان تكون بعيدة قصية ، ان تكون رمزية ، لا تقبل من يرود الالفاظ إلا ثوباً ينعرج في طيات مبهمه ؛ ينسدل تارة فلتوي المعنى ويبههم ، وينحسر تارة ، فيتضح المعنى ويبين ، ثم تأتي القوافي المرتقبة ، إنها الكوى التي يطل منها الشاعر على موسيقا متناغمة مع أعماقه وأغواره .

بديع حقي

المصدر : مقدمة ديوان : سحر - بديع حقي : منشورات مجلة الاديب ،
بيروت ١٩٥٢ .

مقدمة

أنسي الحاج

هل يمكن أن يخرج من النثر قصيدة ؟ النثر محلول ومرخي ومبسوط كالكف ، وليس شد أطرافه إلا من باب التفنن ضمنه . طبيعة النثر مرسلة ، وأهدافه إخبارية أو برهانية ، إنه ذو هدف زمني ، وطبيعة القصيدة شيء ضد . القصيدة عالم مغلق ، مكتف بنفسه ، ذو وحدة كلية في التأثير ، ولا غاية زمنية للقصيدة . النثر سرد ، والشعر توتر ، والقصيدة اقتصاد في جميع وسائل التعبير ، النثر ينوجه إلى شيء ، يخاطب وكل سلاح خطابي قابل له . النثر يقيم علاقته بالآخر على جسور من المباشرة ، والتوسع ، والاستطراد ، والشرح ، والدوران ، والاجتهاد الوالهي - بمعناه العريض - ويلجأ إلى كل وسيلة في الكتابة للإقناع . الشعر يترك هذه المشاغل : الوعظ والإخبار والنجحة والبرهان ، ليسبق . إنه يبني علاقته بالآخر على جسور أعمق غوراً في النفس ، أقل تورطاً في الزمن الأوقت والقيمة العابرة ، أكثر ما تكون امتلاكاً للقارئ ، تحريراً له ، وانطلاقاً به ، بأكثر ما يكون من الاشراف والايحاء والتوتر . أما القصيدة فهي أصعب مع نفسها من الشعر مع نفسه . القصيدة ، لتصبح هكذا ، يجب أن تقوم على عناصر الشعر لا لتكتفي بها وإنما لتعيد النظر فيها بحيث تزيد من اختصارها وتكريرها ، وشد حزمها . القصيدة ، لا الشعر ، هي الشاعر . القصيدة ، لا الشعر ، هي العالم الذي يسمى الشاعر ، بشعره ، إلى خلقه . قد يكون في ديوان ما شعر رائع ولا يكون فيه قصيدتان ، بل

يكون كله قصيدة واحدة . فالقصيدة ، العالم المستقل الكامل المكتفي بنفسه ، هي الصعبة البناء على تراب النثر ، وهو المنفلت والمنفتح والمرسل ، وليس الشعر ما يتعذر على النثر تقديمه ، فالنثر منذ أقدم العصور وفي مختلف اللغات يحفل بالشعر حفاً إذا قيس بشعر النظم يغلب عليه .

النثر ، تقول العرب ، خلاف النظم من الكلام . النثر ، يقول الفرنجة ، كل ما يقال ويكتب خارج النظم . القصيدة من أبيات ، بل يذهب العرب الى الاشتراط : ما فوق السبعة أو العشرة أبيات ؛ والتحديد الكلاسيكي للقصيدة عند الفرنسيين هو أن تكون مجموعة كبيرة من الأبيات . بكلمة : النثر خلاف الشعر (لأن الشعر ، لا القصيدة وحسب ، هو النظم في نظر التقليديين) والقصة ، وهي كائن نثري ، خلاف القصيدة التي هي كائن شعري . وهنا يبدو البحث في قصيدة النثر هدياناً .

لكن التحديد الكلاسيكي للأشياء خاضع للتطور ، وما يشتقه أو ما يبدعه التطور ويبقى حياً أي ملبياً لحاجات الإنسان لا محض موجة تكسرهما في أثرها موجة ، يحتل مكانه إما بجانب المفاهيم السابقة أو على انقاضها . وما يجوز على المفهوم يجوز على العطاء . قصيدة النثر احتلت في أدب كآدب فرنسا مكانها الطبيعي حيث تمثل أقوى وجه للثورة الشعرية التي انفجرت منذ قرن . أما عندنا فأخف ما تنعت به ، على العموم ، أنها هجينة ، وأرضن ما يقول فيها المترصنون أنها سحاب زائل يغشى السماء الأزلية . خارج بضعة من المرافقين المتفهمين ، يمكننا أن نرى المهلل الذي بهلل الكل جديد سعي خلف أرواء ظمأ سطحي الى إثارة كاثارة الزبي ، والصعلوك الذي يعلق كحشرة بجسم كل انتفاضة تعشقا منه للتهريج والظهور ، المعرض ، المهاجم ، المتشكك ، والمتشكك الذي يرجح أكثر ما يرجح ، أخيراً ، في كفة الأعراض . هل للتحفظ مبرر هنا ؟ أجل ، ما دام مدعو قصيدة النثر على جهل تام بها وإساءة

اليها واسفاف فيهم ، يتصدرون الواجبة ، وما دام لم ينقض على معرفتنا الجديدة بقصيدة النمر عامان ، وما دام العطاء الحقيقي ضمنها ، لا التقريري والصدفي ، لم يأخذ بعد طريقه الى الناس . اننا نتحفظ ؛ لكن هل يحق لنا رفض الشيء قبل رؤيته ؟ أليس انغلاقاً على الذات وغروراً أحق وموتاً ، أن نصرخ : « قصيدة النثر غير صالحة ! » و « قصيدة النثر ستهوت ! » وليس بين يدينا نتاج للحكم ؟ « الشعر ، يقول قائل ، هو الموسيقى كعنصر أول ، والنثر خلو من الموسيقى التي التي يخلقها الوزن والقافية . موسيقى الوزن والقافية هي التي ، في الدرجة الأولى ، تحدث في القارئ الهزة الشعرية » . لكن لا . موسيقى الوزن والقافية موسيقى خارجية ، ثم انها ، مهما اعمت في التعمق ، تبقى متصفة بهذه الصفة : إنها قالب صالح لشاعر كان يصلح لها . وكان في عالم يناسبها ويناسبه . لقد ظلت هذه الموسيقى كما هي ولكن في عالم تغير ، لإنسان تغير ولاحساس جديد . حتى في الزمان الذي كان زمانها ، لم تكن موسيقى الوزن والقافية وحدها ولا أهم ما يزلزل القارئ . وقارئ اليوم لم يعد يجد نفسه في هذه الزلزلة السطحية الخداعة لطبلة أذنه . ثم ان الشاعر يأتي قبل القارئ ، لأن العالم المقصود هو من صنعه . والشاعر أعلم بأدواته ، والشاعر الحقيقي لا يفضل الارتياح الى أدوات جاهزة وبالية ، تكفيه مؤونة النفذ والبحث والخلق ، على مشقة ذلك . والشاعر الحقيقي ، اليوم ، لا يمكن بحال من الأحوال أن يكون محافظاً . إن معارضة التقدم عند المحافظين ردة فعل المطمئن الى الشيء الجاهز ، والمرتب من الشيء المجهول المصير . التقدم ، لمن ليس مؤمناً بما يفعل ، مجازفة خرقاء ، وهكذا يبدو للمقلدين والراكدين . وبين المجازفة والمحافظة لا يترددون ، فيحتمون بالماضي ويسحبون جميع الاسلحة من التعصب الى الهزء الى صليبية المنطق التاريخي ، بل الى صليبية منطق تاريخي زوروه بمقتضى سفينتهم ، فلم يروا في تاريخ الشعر غير ما يؤيد رجعتهم ويحك العواطف القسرية للجماهير ، وجعلوا يستخدمون المنطق - منطق اللغة والتراكم الأدبي وحاجات الشعوب العربية وظروفها السياسية

والاجتماعية والروحية - وفقاً لما يدعم نظرتهم المسترة الى الأشياء ،
إرادتهم البقاء حيث هم ، وانقاذاً لأنفسهم من عجلات النهضة .

أي نهضة ؟ نهضة العقل ، الحس ، والوجدان . ألف عام من
الضغط ، ألف عام ونحن عبید وجهلاء وسطحيون . الكي يتم لنا خلاص
علينا - يا اللواجب المسكر ! - ان نقف أمام هذا السد ، ونبحه .

بين القاريء الرجعي والشاعر الرجعي حلف مصري . هناك انسان
عربي غالب يرفض النهض والتمرد النفسي والفكري من الاهتراء
والعفن ، وانسان عربي اقلية يرفض الرجعة والخمول والتعصب الديني
والعنصري ، ويجد نفسه بين محيطيه غريباً ، مقاتلاً ، ضحية الارهاب
وسيطرة الجهل وغوغائية « النخبة » والرعاع على السواء . لدى هذا
التشبث بالتراث « الرسمي » ووسط نار الرجعة المندلعة ، الصارخة ،
الضاربة في البلاد العربية والمدارس العربية والكتاب العرب ، أمام امواج
السم التي تفرق كل محاولة خروج ، وتكسر كل محاولة لكسر هذه
الاطواق العريقة الجذور في السخف ، أمام بعث روح التعصب والانغلاق
بعثاً منظماً شاملاً ، هل يمكن محاولة أدبية طريفة ان تتنفس ؟ انني
أجيب : كلا ، إن أمام هذه المحاولة أمكانين ، فاما الاختناق أو الجنون .
بالجنون ينتصر المتمرّد ويفسح المجال لصوته كي يسمع . ينبغي أن يقف
في الشارع ويشتم بصوت عال ، يلعن ، وينبئ . هذه البلاد ، وكل بلاد
متعصبة لرجعتها وجهلها ، لا تقاوم الا بالجنون . حتى تقف أي محاولة
انتفاضية في وجه الذين يقاتلون بأسلحة سياسية وعنصرية ومذهبية ،
وفي وجه العبيد بالفريزة والعادة ، لا تجدي غير الصراخ المطلق ، ونهب
المسافات ، والتفريز المحموم ، والهسترة المستميتة . على المحاولين ،
ليبحوا الألف عام ، الهدم والهدم والهدم ، اثاره الفضيحة والغضب
والحقق ؛ وقد يتعرضون للاغتيال ، لكنهم يكونون قد اغفوا حقيقتهم على
هذه القوافل التي تعيش لتتوارث الانحطاط ، وها هي اليوم تطمح الى
تكريس الانحطاط وتمليكه على العالم .

أول الواجبات التدمير . الخلق الشعري الصافي سيتعطل أمره في هذا الجو العاصف ، لكن لا بد . حتى يستريح لمتنرد الى الخلق ، لا يمكنه أن يقطن بركائنا ، سوف يضيع وقتاً كثيراً ، لكن التخريب حيوي ومقدس .

هل يمكن أن نخرج من النثر قصيدة ؟ أجل ، فالنظم ليس هو الفرق الحقيقي بين النثر والشعر . لقد قدمت جميع التراثات الحبة شعراً عظيماً في النثر ، ولا تزال . وما دام الشعر لا يعرف بالوزن والقافية ، فليس ما يمنع أن يتألف من الشعر شعراً ، ومن شعر النثر قصيدة نثر . لكن هذا لا يعني أن الشعر المنثور والنثر الشعري هما قصيدة نثر ، الا أنهما - والنثر الشعري الموقع على وجه الحصر - عنصر أولي في ما يسمى قصيدة النثر الغنائية . ففي هذه لا غنى عن النثر الموقع . الا ان قصيدة النثر ليست غنائية فحسب ، بل هناك قصيدة نثر « تشبه » الحكاية ، وقصائد نثر « عادية » بلا إيقاع كالذي نسمعه في نشيد الانشاد (وهو نثر شعري) أو في قصائد شاعر كسان جون برس . وهذه تستعيز عن التوقيع بالكيان الواحد المطلق ، الرؤيا التي تحمل أو عمق التجربة الغدّة ، أي بلاشعاع الذي يرسل من جوانب الدائرة أو المربع الذي تستوي القصيدة ضمنه ، لا من كل جملة على حدة وكل عبارة على حدة أو من التقاء الكلمات الحلوّة الساطعة ببعضها البعض الآخر فقط . ولعلك اذا قرأت قصيدة من هذا النوع (هنري ميشو ، أنتونان ارتو ...) قراءة لفظية ، جهريّة ، لالتداد والترنح ، لعلك تطفر وتكفر بالشعر لأنك ربما لا تجد شيئاً من السحر أو الطرب . التأثير الذي تبحث عنه ينتظرك عندما تكتمل فيك القصيدة ، فهي وحدة ، ووحدة متماسكة لا شقوق بين أضلاعها ، وتأثيرها يقع ككل لا كاجزاء ، لا كآبيات والفاظ . ومن هنا ما قاله ادغار آلن بو عن القصيدة (أي قصيدة) إذ أنكّر عليها أن تكون طويلة . إن كل قصيدة هي بالضرورة قصيرة ، لأن التطويل يفقدها وحدتها العضوية . وهذا ينطبق أكثر ما ينطبق في النثر ، لأن قصيدة النثر أكثر من قصيدة الوزن

حاجة الى التماسك ، والا تعرضت للرجوع الى مصدرها ، النثر ،
والدخول في أبوابه من مقالة وقصة ورواية وخاطرة ...

لكن هل من المعقول أن نبني على النثر قصيدة ولا نستخدم أدوات
النثر ؟ الجواب ان قصيدة النثر قد تلجأ الى أدوات النثر من سرد
واستطراد ووصف لكن ، كما تقول سوزان برنار ، « شرط أن ترفع
منها وتجعلها « تعمل » في مجموع ولغايا شعرية ليس الا » . وهذا
يعنى أن السرد والوصف يفقدان في قصيدة النثر غايتها الزمنية ،
يبتلان أدوات الروائي والخطيب والناقد توصلهم عبر تسلسل من الآراء
والحجج الى هدف واضح ومعين ، الى الحسم في شيء .

هنا العناصر النثرية تدخل في « كتلة لا زمنية » هي قصيدة النثر ،
وتغدو مجردة من وظائفها السابقة .

كل هذا بحاجة الى تفصيل وتحديد أوضح لا يتسع لهما المجال .
النثر وارتفاع مستواه (١) كان ، عندنا ، التمهيد المباشر ، ومما ساعد
ايضاً ضعف الشعر التقليدي وانحطاطه ، والاحساس بعالم متغير يفرض
موقفاً آخر ، الموقف الذي يفرض الشكل على الشاعر . ثم هناك الوزن
الحر ، القائم على مبدأ التفعيلة لا البيت ، الذي عمل منذ عشر سنين
على زيادة تقريب الشعر من النثر . ونلاحظ هذه الظاهرة بقوة عند
جميع الشعراء العرب الشيوعيين ، والواقعيين ، الذين اقتربوا من
النثر لا في أسلوبهم ولغتهم فحسب بل في الجو والأداء ، بينما نلاحظ
عند فئة أخرى هي فئة شعراء « المستوى » افتراءاً من النثر من حيث
تبسيط الجملة والتركيب والمفردة ، وتبقى التجربة أو الموقف في
« عصمتها » الفنية الصعبة (٢) .

(١) فؤاد سليمان خاصة . واعتقد أن نثر الياس خليل زخريا أقرب الى مفهوم القصيدة
من معظم نثر فؤاد سليمان .

(٢) النقيضان في هذا المعنى شاعر كعبد الوهاب البياتي من الأول ، ويوسف الخال من
الآخرين .

هذه العوامل وسواها كالترجمات عن الشعر الغربي خاصة ، جعلت بزوغ النوع الجديد ممهداً بعض الشيء ، على صعيد الشكل بالأقل ، وإن لم تنهياً له الأذواق حتى الآن التهيؤ الطبيعي .

يحتاج توضيح ماهية قصيدة النثر الى مجال ليس متوافراً . وإنني استعير بتلخيص كلي هذا التحديد من أحدث كتاب في الموضوع بعنوان « قصيدة النثر من بودلير الى أياثنا » للكاتبة الفرنسية سوزان برنار(٣) .

لتكون قصيدة النثر قصيدة نثر ، أي قصيدة حقاً لا قطعة نثر فنية أو محملة بالشعر ، شروط ثلاثة : الإيجاز (أو الاختصار) ، التوهج ، والمجانية . فالقصيدة ، أي قصيدة ، كما رأينا ، لا يمكن أن تكون طويلة ، وما الأشياء الأخرى الزائدة ، كما يقول بو ، سوى مجموعة من المتناقضات . يجب أن تكون قصيدة النثر قصيرة لتوفر عنصر الاشراف ، ونتيجة التأثير الكلي المنبعث من وحدة عضوية راسخة . وهذه الوحدة العضوية تفقد لأزمنتها ان هي زحفت الى نقطة معينة تبغني بلوغها أو البرهنة عليها . ان قصيدة النثر عالم « بلا مقابل » .

وفي كل قصيدة نثر تلتقي معاً(٤) دفعة فوضوية هدامة ، وقوه تنظيم هندسي . لقد نشأت قصيدة النثر انتفاضاً على الصرامة والقيّد ، لبست هي وحتى الآن تلك التي طالب بها رمبو حين أراد « العشور على لغة (٠.٠) تختصر كل شيء ، العطور ، الأصوات ، والألوان » ، وبودلير ، عندما قال انه من الضروري استعمال شكل « مَرِن ومُتلاطم بحيث يتوافق وتحركات النفس الغنائية ، وتموجات الحلم ، وانتفاضات الوجدان » ؟ انها الرفض والتفتيش ، تهدم وتنسف الغلاف ، القناع ،

(٣) كان أدونيس أول من تناول هذا الموضوع بالعربية ، في العدد الرابع من مجلة « شعر » ، ١٩٦٠ .

(٤) أول وأفضل مثال على ذلك قصائد رمبو النثرية .

والفعل . انتفاضة فنية ووجدانية معا ، أو ، اذا صح ، فيزيقية وميتافيزيقية معا . لكن هذه الفوضوية كانت لتبقى بجناح واحد عند رمبو لو لم يعطها الجناح الآخر : الهيكل . ومن الجمع بين الفوضوية لجهة والتنظيم الفني لجهة أخرى ، من الوحدة بين النقيضين تنفجر ديناميكية قصيدة النثر الخاصة .

هذه الملامح تسمح لا بتبين النوع الجديد فحسب بل كذلك بتجنب ما ليس قصيدة نثر . على أن ثمة وجوها نسبية ظهرت وتظهر متبدلة وفقا للتطور ، وهذا التبدل هو من ضمن ما توفره قصيدة النثر من حرية شاسعة وامكانات لا تحصر في عمل الخلق وطلب الانهائي والمطلق .

لا نهرب من القوالب ' الجاهزة لنجهز قوالب أخرى ولا ننعي التصنيف الجامد لنقع بدورنا فيه . كل مرادنا إعطاء قصيدة النثر ما تستحق : صفة النوع المستقل . فكما أن هناك رواية ، وحكاية ، وقصيدة وزن تقليدي ، وقصيدة وزن حر ، هناك قصيدة نثر . لا نريد ولا يمكن أن نقيّد قصيدة النثر بتحديدات محنطة . ان أهميتها لا بالقياس الى الانظمة المحافظة في الشعر وحسب بل بالقياس الى اخواتها من الانتفاضات الشعرية كالوزن الحر ، انها أرحب ما توصل اليه توق الشاعر الحديث على صعيد التكنيك وعلى صعيد الفحوى في آن واحد . لقد خلّدت كل ما لا يعني الشاعر ، واستغنت عن المظاهر والانهماكات الثانوية والسطحية والمضيعة لقوة القصيدة . رفضت ما يحول الشاعر عن شعره التضلع الشاعر أمام تجربته مسؤولا وحده وكل المسؤولية عن عطاءه ، فلم يبق في وسعه التدرع بقساوة النظم وتحكم القافية واستبدادها ، ولا بأي حجة برائية مفروضة عليه . ومن هنا ما ندعوه القانون الحر لقصيدة النثر . فعناصر الإيجاز والتوهج والمجانية ليست قوانين سلبية ، بمعنى أنها ليست للعجز ولا قوالب جاهزة تفرغ فيها أي تفاهة فتطمى قصيدة نثر . لا . انها الاطار او الخطوط العامة

للأعمق والاساسي : موهبة الشاعر ، تجربته الداخلية ، وموقفه من العالم والانسان . وهذه « القوانين » نابعة ، كما يخيل الي ، من نفس الشاعر ذاته . لقد استخلصت من تجارب الذين ابدعوا قصائد نثر ، ورؤي ، بعد كل شيء ، انها عناصر « ملازمة » لكل قصيدة نثر نجحت ، وليست عناصر مخترعة لقصيدة النثر كي تنجح .

لكن حتى هذا الانسجام بين الشروط والشاعر ليس نهائيا . ليس في الشعر ما هو نهائي . وما دلام صنيع الشاعر خاضعا ابدا لتجربة الشاعر الداخلية فمن المستحيل الاعتقاد بأن شروطا ما او قوانين ما أو حتى اسسا شكلية ما ، هي شروط وقوانين واسس خالدة ، مهما يكن نصيبها من الرحابة والجمال . القاعدة القديمة : العالم لا يتغير ، باطلا . ومثلها جميع المواضع المتعلقة بالانسان . الشاعر ذو موقف من الظالم . والشاعر ، في عالم متغير ، يضطر الى اغة جديدة تستوعب موقفه الجديد . لغة « تختصر كل شيء » وتساييره في وثبه الخارق الوصف الى المطلق او المجهول . اقل عقدة شكلية تعطل انطلاقه وتحرف وجهته . أبسط هم خارجي يسرق من وحدة أنصبايه على الجوهر . وأخطر من ذلك كل العقد والسنن حين تكون جاهرة ، وذات تراث طويل ، أي ذات قوة أقدر على ايقاع الشاعر في حبالها بما لها من اغراء (اغراء الراحة) ومن سلطان (سلطان التراث الطويل) . وهذا ما يحدث للشاعر العربي مع الوزن والقافية وتسعره القديم ، وقطع هذه المرحلة يقتضي جهدا فائقا لا من أجل الرفض النظري لها فقط بل كذلك النجاح في التخلص من رواسبها ، ورواسبها شكلية وضمنية . واذا يجتاز الشاعر عقبة العالم الميت يفر من الاقماط . غير أن أبواب الشعر الصافي ، عالمه الجديد الذي عاد اليه ، لا تنفتح امامه ما لم يحسن مخاطبتها ، او هي ، اذا انفتحت ، لابد للشاعر أن يضيع في الداخل مالم يكن يعرف تبين عالمه وبلورته . اللغة . . . انه في حاجة دائمة الى خلق دائم لها . لغة الشاعر تجهل الاستقرار لأن عالمه كتلة طليعية . أجل .

في كل شاعر مخترع لغة . وقصيدة النثر هي اللغة الأخيرة في سلم
طموحه ، لكنها ليست بآلة . سوف يظل يخترعها .

ما يسمونه الأزمنة الحديثة هو انفصال عن زمن العافية
والانسجام . انه تكلمة السعي الذي بدأ منذ قرن لا من أجل تحرير
الشعر وحده بل أولاً لتحرير الشاعر . الشاعر الحر هو انبي ،
العرف ، والإله . الشاعر الحر منطلق ، ولغة الشاعر الحر يجب أن
تظل تلحقه . لتستطيع أن تكتبه عليها بالموت والحياة كل لحظة .
الشاعر لا ينام على لغة .

شاعر قصيدة النثر شاعر حر ، وبمقدار ما يكون انساناً حراً ،
أيضاً تعظم حاجته الى اختراع متواصل للغة تحيط به ، ترافق جريه ،
تلتقط فكره الهائل التشوش والنظام معاً . ليس للشعر لسان جاهز ،
ليس لقصيدة النثر قانون أبدي .

نكتب لتقطع مرحلة ، وما نكتبه ينطوي ، يحرق . ما لم نكتبه
ولم نعرفه ولثم نص بعد فيه ، هو الهم .

يجب أن أقول أيضاً إن قصيدة النثر — وهذا إيمان شخصي
قد يبدو اعتباطياً — عمل شاعر ملعون . الملعون في جسده ووجدانه .
الملعون يضيق بعالم نقي . إنه لا يضطجع على أرث الماضي . إنه غائر .
وحاجته الى الحرية تفوق حاجة أي كان الى الحرية . انه يستبيع
كل المحرمات ليتحرر . لكن قصيدة النثر ، التي هي نتاج ملاعين ،
لا تنحصر بهم . أهميتها أنها تتسع لجميع الآخرين ، بين مبارك
ومعاني . الجميع يعبرون على ظهر ملعون .

نحن في زمن السرطان . هذا ما أقوله ويضحك الجميع . نحن
في زمن السرطان : هنا ، وفي الداخل . الفن إما يجاري أو يموت .

أقد جارى ، والمصابون هم الذين خلقوا عالم الشعر الجديد : حين نقول
رمبو نشير الى عائلة من المرضى . قصيدة الشعر بنت هذه العائلة .
نحن في زمن السرطان : نقرأ وشعراً وكل شيء . قصيدة الشعر
خليقة هذا الزمن ، حلبفته ، ومصيره .

ح . ا

خريف ١٩٦٠

المصدر: مقدمة ديوان «الن» أنسي الحاج ، ط٢ ، المؤسسة الجامعية - بيروت ١٩٨٢ .
صدرت الطبعة الأولى للديوان عام ١٩٦٠ .

- ١١ -

بين القراء والشعر

ممدوح عدوان

- ١٩٤١ -

حير ما تكتبه هو ذلك الذي تكتبه وكان احدا لن يقرأك ... ذلك
الذي تكتبه باطمئنان وكانك تعترف ... كأنك تتعري .. كأنك تضع
نفسك المحملة على طلولة وتشرحها وأنت معقل على وحدتك الباب ونوافذ
البيت ... بلا خجل .. بلا خوف .. بلا حساب لاحد .

تدخل الى البيت وكانك تريد أن تبكي .. كأنك كنت تخجل من
الناس أو تخافهم .. وفي البيت تتناول قلمك وتبدأ عملية التعرية
والتشريح .

بعد قليل تبدأ الكتابة بحرية وغفوية ... تنسى كل شيء إلا شيئا
واحدا يتدفق كالزئبق .. كالتعرق ... دون اعتصار و - يكاد يكون -
دون أن تدري .

قد يمارس الآخرون عليك ضغطا ، وانت في هذه الحالة ، دون أن
تشعر أو يشعروا ، يمارسونه بحبهم ... بأعجابهم ... باستهزائهم ..
بأي موقف « تدري » أنهم يتخذونه من كتابتك .

حبهم يضغط عليك دون أن تدري .. أنه يمسك بك ويسمرك عند
الكلمات التي أحبوها .. عند الأفكار التي يريدونها واستهزأؤهم قد

- ٧٦٥ -

يدفعك الى تجنب أشياء كنت تريدها وتقتنع بها ... أو يدفعك الى طرح أمور لا لزوم لها الا الرغبة المجردة في تحديهم .

مجرد احساسك بهم ، لحظة الكتابة . احساسك بتوقع شخص ما تعرف أنه يترقبك - وليس بالضرورة يراقبك - يجعلك تتعثر . وتلثم وتغافى . كأنك تود السير بخطى لا تدري كيفيتها لأنك لا ترسم خطواتك ويشعرك أحدهم أنه يرقب قدميك . عندها لن تستطيع أن تسير سيرا طبيعيا .

الالتزام ؟

هل قلت شيئا يتنافى والالتزام ؟

إن لم تعط في حالة كهذه أدبا ملتزما فإلك لن تعطي التزاما صادقا في حياتك . . وربما لن تعطي شعرا . فالالتزام ليس استجداء التصفيق . والاهتمام بالناس لا يعني كتابة قصائد التعزية . هذه ليست وظيفة الشعر . الشعر وظيفة واحدة هي : « الدفاع عن انسانية الانسان في هذا العالم » كما يقول الشاعر فوزينسنسكي .

والفنان المبدع هو الانسان الصافي . وسعيه نحو النضج هو سعيه نحو هذا الصفاء . نحو أن يكون « الكل » في نفسه . أنه السعي نحو كتف الحقيقة : حقيقة نفسه . . . حقيقة كونه « انسانا » . حقيقة انسانيته . ولهذا يتساقط الكثيرون في طريق النضج . . وذلك حين ينفصل التطور الشكلي عن التطور في المضمون . . أو عندما تكون أفكارهم الجديدة ملصقة على حياتهم ولا تكون نابعة منها .

الفتان الحقيقي هو الذي يصل الى نهاية المطاف . . . وهو الذي يغوص الى « القرار » . يصبح هو « الانسان » وليس مجرد محمد أو حنا أو يوسف أو جورج . . يصبح « الجذر الحقيقي للانسان في عالم من هذا النوع . . في بيئة من هذا النوع . . . وضمن علاقات من هذا النوع . . .

جميع هذه الشروط المحيطة بالإنسان يجب أن يخترقها الفنان .
أي أن الفنان ليس - في فنه - إنسانا مشروطا . أنه قد اخترق شروطه
وسبر غورها ... ووصل إلى المكان الذي يستطيع منه « رؤية » كل
شيء ... اكتشاف هذه العلاقات اكتشافا واعيا .

وحين يرى نفسه مضطرا ، رغم صفائه ، أن يعيش ضمن هذه
الشروط والعلائق التي اكتشفها تبدأ أزمته كإنسان ... وتتحدد غربته
التي تقضي عليه بالتحدي . الشعر الحقيقي يجب أن يصدر عن هذه
الآزمة والا كان منافقا أو مقصرا أو كانت التجربة الشعرية مغامرة نظرية
لا ارتباط لها بالحياة .

إن الفنان إذ يكتشف صفاءه .. يكتشف عكر العالم ... وتصطدم
صلابة صفائه بصلابة العالم .. وهذا الاصطدام يولد الشرارة المضيئة
للعالم : يولد الفن . ومن هنا يجب أن يكون الشعر نتاجا ذاتيا بحتا ..
وقيمة الشعر تتحدد بصفاء الذات الموائمة للشعر ... وبمدى مقدرتها
على أن تكون « الكل » : أي التربة التي تحوي جذور الناس .

هذه الشرارة احتراق داخلي .. ولا بد لهذا الاحتراق من الخروج
إلى المجموع لأنه ناجم عن الاصطدام بهم ... ولا بد له من الخروج بقوة
تحددها رغبة الفنان في أن يكون مفيدا لهذا العالم .

وحين تقف العقبات أمام الفن تحتقن الشرارة في صدر الفنان
وتشكل خطرا عليه .. ولذلك انتحر همنغواي وستيفان زفايخ
وماياكوفسكي ، ولكن لا ينتحر شبلي وبايرون وجون أوزبورن هربوا من
بلادهم .

إن الفن ينبع دائما من هذا الصدام .. من الرغبة في أن لا يفقد
الإنسان صفاءه . ويصبح هذا الهم - الذاتي - جديرا لهموم الناس
جميعا .. مهما تغيرت ظروفهم وشروطهم وأزماتهم وأمكناتهم . ولهذا

تستمر قيمة المبدعين من أمثال شكسبير وكازانتزاكي والمتنبى والشريف الرضي والحطيئة . ان لديهم الشيء الذي يكمن في كل انسان . لقد عالجوا هذا « الشيء » ضمن اطار ظروفهم ومراحلهم .. لكننا ما نزال نرى ملامحنا فيهم ، ومهما تغيرت الازمة من حب الى جوع الى البحث عن عقيدة .. والى غير ذلك .

ولهذا ، أيضا ، يموت الفن المهتم بالأمور اليومية وبالمشكلات السطحية . ان الفنان الحقيقي لا يهتم للملابس المتسخة .. بل يهتم للقادرة الكامنة في نقي العظام والدماء المنتنة في الشرايين .. ولا يهتم لحاجة الانسان الى لفافة تبغ إلا اذا رأى فيها دبللا على حاجته الى الخبز والجنس والحرية والوجود الحقيقي . وقدرته على هذا الاهتمام ناجمة عن قدرته على رؤية عكر العالم .. ولذلك بقي رامبو والحطيئة فنانيين أصيلين .

✱ والفنان يعطي لأنه لا يستطيع الا أن يعطى .. انه لا يستطيع السكوت .. وعطاء الفنان كالجرب .. كلما حككته كان عليك أن تحكه أكثر ويصبح غير قادر على التوقف عن الحك .. والعطاء .. وحتى لو كان العطاء سابقا لزمه .

ان الشعر يكتب لأنه ليس بزماني . انه قادر على خلق زمنه . والشاعر يكتبه لأنه يصبح مثل حلاق الملك الذي كان الوحيد الذي يعرف بحقيقة اذني الملك بحكم مهنته (وكانت للملك أذنان كأذني الحمار) . وخاف أن يقتله الملك ان تكلم ، وضاق بما يعرف . انه لا يستطيع احتباسه في صدره .. فمعرفته لا تعني شيئا ان لم تصل للناس . لكنه يخاف القتل . فلجأ الى شاطئ النهر . وأخذ يحفر كل يوم حفرة في رمال الشاطئ يقول فيها : « للملك أذنان كأذني الحمار » ثم يردمها . ومرت الايام فنبت القصب من هذه الحفر . وصار القصب ، كلما مرت فيه الريح ، يصيح : « للملك أذنان كأذني الحمار » . فرغبة

الحلاق في القول هي رغبة الشاعر في قول ما رآه من جديد . . . أنها الرغبة التي جعلت أرخميدس يصرخ - رغم أنه كان وحيداً - « وجدتها ! » .

هذه الرغبة هي التي تجعل الفنان يبحث عن الآخرين - رغم أنه ينسأهم لحظة يخلو لمعالجة الخلق - إلا أن عملية الخلق ذاتها هي الدليل على البحث غير المباشر عنهم . وحين تختلف سمات الفنانين إنما تختلف باختلاف طرقهم في البحث عن الآخرين . . . في البحث عن مادة مشتركة تصل الشرارة عن طريقها اليهم . لذلك كان البحث - إضافة إلى الكلمة من التاريخ والفولكلور والأسطورة والحوادث اليومية . لكن الفن نتاج « الإنسان » غير المشروط . لكنه في توجهه إلى الآخرين لا بد له أن يمر بشروطهم . وإن كل تطور يلحق بالفن تكمن وراءه حقيقتان : البحث عن الذات الصافية والبحث عن الآخرين .

★ ويمتاز الفن عن غيره من الكتابات المعالجة بأن الفنان حين يخلق - وخلق دائماً صرخة غبطة أو تحذير أو احتجاج - إنما يخلق منطلقاً من أزمة . أنه « في » الأزمة ليعانيها و « خارج » الأزمة ليطرحها في نتاجه . أن الصرخة كصرخة أولئك الذين ابتنوا قصراً كبيراً على جبل - كما كتب الشاعر الأمريكي ستيفن كرين - وحين وقفوا في الوادي ليتأملوه سقط عليهم فسحقهم . وقلة فقط هم الذين استطاعوا الصراخ . وهؤلاء هم الفنانون .

أن قيمة صرختك تتحدد بمقدار ما تحوي من معاناة المجموع المعرض للسحق أو لأنك ترى القصر يهوي وهم لم يروه . . . وبالتالي بمقدار ما تحويه صرختك من صدق في انذارهم (وانذار نفسك) . والفارق كبير بين من يصرخ لأن ثيابه ستتسخ وبين من يصرخ لأنه يواجه الموت . أن الناس يستمرون في سماع هذه الصرخة آلاف السنوات إذ كانت تحوي في داخلها ألماً « إنسانياً » وإذا كانت دليلاً عن التعلق بالحياة وعلى الرغبة في « الدفاع عن إنسانية الإنسان في هذا العالم » .

ولكي تحتوي صرختك على صرخاتهم كلها يجب أن تكون إيجابيا
- في الحدث - ومنفصلا عنه . فالتفاعل الإيجابي مع الأمور هو عملية
اكتساب حرارة ، الكنه ، بالمقابل عملية تقليص الرؤية . هناك خشية
دائمة من أن تتحول الى جزء بين مجموعة الأجزاء . . الى جندي في
العرض الكبير فالمشترك في العرض غير قادر على رؤية العرض ككل .
عليك أن تبعد قليلا لئلا يجرفك التيار . . على أن لا تبتعد الى الحد الذي
يفقدك البعد المقدرة على الرؤية أيضا . . أي أنك ستحاول أن تبقى في
العرض وأن تبتعد عنه . كأنك تريد أن تراقب غضبك في المرأة . أن
غضبك المنفعل يتلاشى مع المراقبة الواعية . وعليك أن تصفو بحيث
يصبح الغضب منبثقا من وعي . يصبح غضبا واعيا يمكنك مشاهدته في
المرأة . وهذه معجزة الفن .

الرغبة في الوصول الى الناس هي سر اهتمام الناس بالفن . كما
أن الفن من خلال هذه الرغبة يحدد وظيفته ، غير أن الرغبة في الوصول
الى الآخرين ، حين تصبح تسابقا ، يسقط الفن . أن البحث عن القاريء
قد قاد الى التدجيل عليه . فوقع القاريء والفنان والفن ضحايا هذا
البحث .

لقد أقيم جدال بين الجيل والفنان وبين الأفكار الجديدة الجادة .
هذا الجدار هو السطحية . . هو تمويد القاريء على القراءة السهلة
اللامسؤولة . وهذا يفسر لنا سرعة انتشار القصص الجنسية
والبوليسية . ويفسر لنا ، أكثر ، تدفق أكثر من مئة ألف قصيدة حول
النكبة الفلسطينية لم تستطع أن تضيف شيئا الى وعي الناس أو الى
تطور الفن اذا لم نقل انها أعاققت هذا التطور . هذا النوع من النتاج كان
يعتمد على الاطمئنان الى القاريء . أو التدجيل عليه أو الاستهزاء به .
أو استجداء تصفيقه . بحيث استطاع هذا النوع أن يهيمن على السوق
الأدبية وأن يطفئ على عقول الناس .

لكن هذا « الفن » - ان صحت التسمية - قد تحول الى وسيلة
لتعطيل قدرة انساننا العربي على التفكير والتطور .

ان القاريء لم يواجه بالحقيقة بعد . ولذلك ضاع الشعر والقاريء
معا . ولا بد من المواجهة والاحتمال . . لا بد من الصبر وبذل الجهود
للاصول الى فن حقيقي من خلال قاريء حقيقي .

ممنوع عنوان

المصدر : مقدمة المجموعة الشعرية الاولى للمؤلف ، الظل الأخضر - منشورات -
وزارة الثقافة - دمشق ١٩٦٧ .

لماذا نكتب الشعر؟

نزيه أبو عفش

لماذا نكتب الشعر؟

في عالم مدجج بالأسلحة والطغيان والمقابر والأوبئة .. ماذا يستطيع الشعر أن يفعل ؟ ماذا تستطيع براءة الإنسان ؟!

من طروادة الى حرب الأفيون ، من هيروشيما الى ملاعب سانتياغو ، من الهواء الاصفر الى الكرسي الكهربائي ، من الرق المستفحل الى اختبارات التربة القمرية ، من مصارعات روما القديمة الى مجموعات الأرض المستشرية ... ماذا يستطيع الشعر أن يفعل ؟!

حروب مدهشة وميتات غير مفهومة ، أكاذيب فاضحة تبدل البستها كما تبدل نصب الأبطال وأسماء الشوارع واتجاهات رصاص الحرب .

عالم مصنوع من المصادقات والبراكين والقواعد العسكرية واتفاقيات نزع الأسلحة !! عالم ممتلئ بالأسماك والقمح والخراف وبساتين الفاكهة .. ولكنه قائم على مصادقة !

عالم يعد له حجم الأسطورة الغابرة .. ولكنه ما يزال غامضاً .

عالم مبعثر ، يستطيع طفل أن يرتبه على نحو أجمل ، يستطيع امرأة عاقلة اختصار مساحات مقابره وأعداد حروبه .. ويستطيع

شحاذا خرف ، لا يعرف جداول الضرب ، أن يوزع ثرواته ويحل مشكلة الجوع بين أبنائه وشعوبه .

عالم تستطيع حكمة ما أن تحوله الى ملكوت فائن ، وتستطيع قنبلة أن تجعله هباء .

الحكمة عزلاء والقنبلة نتاج العقل !! لا المؤرخون ولا علماء الذرة ، لا الأباطرة ولا مديرو البنوك ، لا أديسون الساحر ولا أنشتاين المرح ، لا إقليدس ولا طائرة الكونكورد .. لا أحد ، لا أحد استطاع أن يجعل الحياة عادلة والعالم متوازناً ، لا أحد ... لا أحد : لهذا يكتب الانسان الشعر .

هل رأيتم إنساناً أعزل ، حزيناً ، مستوحاً ؟ هل عرفتم العزلة والحزن والوحشة ؟ ! ذلك الانسان وتلك اللحظة .. هما الشعر .

طهارة الانسان في مواجهة تلوث عالمه ، طموحه الى الحياة في مواجهة موت بحجم الكرة الأرضية ، براءته في مواجهة الجحيم : هكذا يكشف الانسان الشعر .

الرصاصة « العادلة » التي يدافع بها انسان عن نفسه .. تقتل إنساناً آخر وتصنع حزناً : السجون التي تتحفظ على المجرمين ومروجي الأوراق النقدية الزائفة .. تصنع نساء باقيات وأطفالاً جيالاً . المقاصل التي تمسح أعناق القتلة تصنع أراميل وإيتاماً وبكاء !! .. وإذن ، فمن يستطيع أن يحل مشكلة البكاء والحزن والألم ؟

مشكلة الانسان — إنساناً .. من يستطيع أن يحلها ؟ !

لا أحد ، ولا شيء : هذه قضية الشعر

يتشبث الإنسان بحياة يعرف أنها ملأى بالموت ، حياة يعرف
مقدار رداءتها وجبريتها واعوجاج منطقها ، يعرف الى اية درجة تنعدم
العدالة والامل فيها .. ولكنه يتمسك بها ، يطمح اليها نظيفة ومبردة
وقابلة للعيش .. يطمح اليها محكومة بالعقل .

– ولكن العمل يبتكر القنبلة !!

يطمح اليها ممكنة وعادلة وغنية بالحب ..

– وأما الحب .. فلا يستطيع أن يكون عادلا !

... طموح الى المستحيل : ذلك هو الشعر .

ماذا يستطيع الشعر أن يفعل إذن ؟

ماذا يريد أن يفعل ؟

تعالوا نتخيل عالماً عارياً من الزهرة والبلبل وزرقة السماء ،
عالماً أعزل من الغناء والموسيقى وتنهيدات الحب ، عالماً سليماً ..
سليماً ، مستويّاً وأجرد ، ساكناً وبرئاً من النبض ؛ تعالوا نتخيل
فردوساً خاوياً :

هناك لا يكون الشعر .

الزهرة .. ماذا تريد أن تفعل غير أن تتفتح وتشم ؟

العصفور .. بغير أضحته وغنائه ، أية بطولة يريد أن يقترف ؟

الموسيقى .. غير أن تكون مسموعة ، ماذا تريد ؟

لا الزهرة ولا العصفور

لا الموسيقى ولا زرقة السماء

لا التنهيدة ولا القيلة

لا شيء ، لا شيء أبدا يريد أن يكون شيئا آخر :

هذه عدالة الشعر

شفتان أخذتان هيئة قبلة موشكة : اليسنا عادلتين ؟

عصفور يغني على اطار نافذة : اليس عادلا ؟

أغنية تجعل الانسان يسترسل في الحب والنظافة وارادة الحق ،
كل هذا وكل ذلك .. اليس عادلا ؟!

من يريد امتبدال شفة بخنجر ؟ زهرة بقنبلة ؟ أغنية حب بكلمة
« نار » ؟

القصيدة .. هذه أسئلتها .

•••••

أن يربح نفسه ويخسر العالم : هذه مأثرة الشاعر .

يطمح الى حياة يعرف مقدار عبثها ، ويقامر في سبيل هذا الطموح:
هكذا يربح نفسه ، هكذا يكون عادلا ويختار الجلجلة . لكنه ، حتى وهو
يصرخ :

« يا الهي .. لو تعبر عني هذه الكأس » .. يكون قد أدرك أن
خلاصه مستحيل وموته موشك .. ويقرر :

« لتكون مشيئتك ، لا منيئتي »

طموح الى العدالة : هذا ما يجعل الشعر مخيفا . عدالة لا يفسدها
الحب ، كرة أرضية عارية من البنادق والابوة والاكاذيب . أسباب
الحزن ، نشيد كوني واحد ، أطفال لا ينامون جوعاً ونساء لا يكبكين ،
منازل غير مهددة بالرصاص ، أكف لا تعرف الا أن تلوح وتشد على أكف
أخرى ، شر يهتفون لعدالة بلا أسلحة . . وسلام بلا جثث :

هذا هو طموح الشعر .

أو ليس طموحا الى الانسان ؟

أوليس عموحا الحياة في متناول اليد ؟

. . ولهذا هو مطموح مستحيل .

.....

رجال نيرون ذهبوا بعيدا ، ذهبوا بعيدا جدا . . وتبدد دخان
روما المحترقة . هيروشيما وناغازاكي خلعتا حدادهما الذي الفاضح .
دماء المصارعين نشفت وانقرضت سلالات الأسود الرومانية المعدة لتسليّة
الاباطرة . لكن . . . لم يتبدل شيء ، لم يتبدل شيء !!

ذاكرة التاريخ متفائلة . . أما الشعر فذاكرته سوداء دائما ، وعيناه
ايضا . تستطيع روما أن تستيقظ من رمادها ، ونيرون يستطيع أن يكون
منسيا . هيروشيما تستطيع ألا تكون عابثة . . وأنشتاين مصابا
بالندم الشديد !!

وأما الشعر . . أما الشعر ، ذلك الطموح الفاجع ذو الذاكرة
السوداء والعينين المغممتين بالدخان والحرائق ونحيب النسوة
ومعسكرات الاعتقال . . فيستطيع أن يعيد النظر في ذاكرة روما
المتسامحة ، يستطيع أن ينظر بعينين شديدي السواد الى ماض يتكرر
ويزداد قتامة . . تتبدل أسماءه وعصوره وحلبات « عدالته » ويريد أن
يكون اسمه : المستقبل !!

تذهب روما وتجيء روما جديدة ، تذهب الحلبات وعربات القتل
والشباك وعنابر الأسود الجائعة .. وتجيء ملاعب سانتياغو لتكمل
الصورة وتزيد عليها !!

هكذا يتسامح التاريخ ويزور صورة مستقبله . أما الشعر فله أن
ينظر الى ذلك المستقبل بعينين معصومتين عن التفاؤل . للشعر أن يرى
روما ذاهبة لاحتلال المستقبل .. وله أن يكون عادلا .

وللعالم ، أيضا ، أن يحتفل بمستقبله الناصع ويحرق البخور من
أجل أن يكون ذلك المستقبل سليما ومعاني ، عاقلا ولا آثام لديه ، برئيا
من الحرائق والدخان والفجائع : بريئا من الشعر .

ولينهب العالم الى مستقبله ذاك : سيكون الشعر بانتظاره أيضا .

.. ولا بأس . ستكون روما قد حملت معها الى المستقبل دخانها
وخوذات قتلها ، أبطالها ومقاصلها ، كبرياءها الزائفة ودع رجالها ..
ويكون الشعر قد حمل معه الموسيقى والزهرة ، الأغنية ونداء العصفورة ،
زرقة السماء وتنهدة العاشق .

روما ذاهبة لتبتدد .. والقصيدة ذاهبة لتبكي .

ودائما .. من أجل حياة عادلة . ودائما من أجل روما جديده غير
قابلة للاحتراق . ودائما .. من أجل مستحيل !!

ما افطع طموح العالم

ما أحزن طموح الشعر .

وحتى لا تكون روما نادمة ستحمل معها شعراءها ومهرجياتها وحاشيته
باطرتها . وبهذا تكون روما قد أخطأت مرتين :

أولا لأنها لم ترد أن تكون لطيفة فتذهب مبكرة الى النوم .

وثانيا لأنها ما تزال تعتقد أن الشعراء يؤخذون ضمن عتاد الحملة ومؤونة الرجال والجواري وبغال الجر !!

الشعر لا يريد أن يبكي في ركاب أحد . لا يريد أن يتحول الى عباءة تدفء جذع أحد .. حتى ولا الى تاج على رأس أحد :

الحسابه الخاص يبكي الشعر . من أجل عالم خاص ، طاهر ومستحيل . وله ذاكرته السوداء ومزاجه الكالح .. وله صليبه وقيامته .

.....

الدروب جميعا ذاهبة الى روما .. وروما ذاهبة الى النار ..

ولروما ، في كل الطرق ، حرائقها ودخانها ومستقبلها الزائف . لروما ندمها وذاكرتها المتسامحة .

وللشعر أن يظل مخيفا . وللشعر أن يظل خائفا . وله أن يرى ماضي روما في حلة جديدة بيضاء يسمونها مستقبل العالم . وله ، بين هذه الطعنة وتلك ، بين هذا الصليب وتلك القيامة ، ألا يسلك الطريق الى أية عاصمة ...

للشعر أن يذهب الى الحياة .

نزيه أبو عفش

دمشق - ١٩٧٧

المصدر : أيها الزمان الضيق أيها الأرض الواسعة ..

مقدمة الديوان : اتحاد الكتاب العرب - دمشق - ١٩٧٨ .

شهادات وتجارب شعرية

سحر العبقرية ، الشعر

شفيق جبيري

- ١٨٩٨ -

أما وقد فرغت من الكلام على أول عهدي بنظم الشعر ، وعلى الشعر الوطني والشعر الغنائي ، والمرائي ومذهبي في النظم ، من حيث وحدة القصيدة وصيغتها ، والفكر الرياضي في أدبنا ، أما وقد جمعت في هذه الفصول ما أمكنني جمعه مما بقى في الذهن من ذكريات تجاربي في الشعر ، فقد لزماني بعد هذا كله - على ما أظن - أن أتكلم على الشعر بوجه عام ، ما هو هذا الشعر الذي انصرفت إليه من أربعين أو من خمس وأربعين سنة ؟

قد تكثر التعريفات ، وقد تختلف وجوه هذه التعريفات ، ولكنني أرجع إلى أيام الدراسة ، حتى لا أضيع في تعريفات الشعر ، أرجع إلى الأرباب التي عرفوا لنا فيها الشعر ، فقد كانوا يقولون لنا ونحن ندرس الأدب الفرنسي : أن الشعر ومعناه في اليونانية « الإبداع » ، إنما هو في متعارف الاصطلاح : الفن الذي يستخدم الألفاظ المتناسقة في تصوير الجمال ، أي في تصوير أفكار وعواطف لاصقة بما يناسبها من الصور . الغرض من الفنون بمجامعها تصوير الجمال ، ومعنى هذا التصوير الإفصاح عن فكر من الأفكار ، أو عن عاطفة من العواطف ، على أن تكون هذه الأفكار والعواطف قد كسيت ما يشاكلها من ضروب اللباس ، والتأليف بين الأفكار والعواطف وبين قوالها إنما هو من

عمل الخيال ، أي خيال أصحاب الفنون ، فإذا خطر على بال واحد منهم موضوع من الموضوعات وقع في حالة أشبه شيء بالوحي ، يرتفع فيها الى جو أعلى من جو العامة ، ويخلق في سماء أمد من سمائهم ، فيفترق الموضوع ذهنه ، وفي هذه الأثناء تنكشف له الأفكار في شكلها الحسي ، فينزل الوحي عليه .

وعلى هذه الصورة الفنون كلها متماثلة ، وإنما تختلف باختلاف الوسائل التي يتوصل بها أصحاب الى بيان أغراضهم ، فالمصور يلجأ الى الخطوط والألوان ، وصاحب الموسيقى يرجع الى الألحان والأصوات ، والشاعر يعتمد الى الألفاظ . قال « أناطول فرانس » في سحر الألفاظ : قلق الشعراء لذيذ ، فلا ترثوا لهم ، إن الذين يفنون يعلمون كيف يخلعون حلة بيضاء على سواد قنوطهم ، فلا سحر إلا سحر الألفاظ ، فالشعراء يتعزون كما يتعزى الأطفال ، وما عزاؤهم إلا الصور .

لا يتم الشعر بالأوزان والتقفية ، وإنما يتطلب صوراً ، لأنه بالصور وحدها يستطيع أن يخلق على الأفكار لباساً محسوساً . فالشعر مهمته نقل المجرد الى المحسوس ، أي نقل الفكر الى الإحساس ، فبدلاً من أن يدرك الفكر بالكلام ، فانه يدرك بالحواس ، وعن هذا تنشأ الإستعارات ، والمجازات ، والتشبيهات ، والكنائيات وغير ذلك ، عن هذا ينشأ تناسق الألفاظ والمعاني ، فتكثر الأصوات في الشعر ، وتشهد الحركات ، مثل تهديد اليد وزفرة الصدور ، وما شابه ذلك من حركات الجسم كله .

لا يكون الشعر إلا اذا جمعت الألفاظ متناسقة ، وكانت هذه الألفاظ تتضمن صوراً تناسب المعاني التي تصورها ، فلا تزداد الأفكار والصور تناسباً ، ولا تزداد الألفاظ من جهة ثانية تناسقاً ، سواء أكان هذا التناسق في الألفاظ نفسها أم كان في الأفكار وفي الألفاظ التي تمثلها ، إلا ازداد الشعر كمالاً .

قد يكون الشعر في مندوحة عن الأوزان مادام الشاعر يستطيع أن ينسق كلامه من دون وزن ، إلا أن الأوزان نافعة ، لأن الالفاظ الموزونة أشد تناسقا ، دع عنك أن هذه الأوزان تجعل لكل نوع من انواع الفكر والعاطفة لغة خاصة ، فلكل جنس من أجناس العروض مقام ، وإذا أمكن أن يكون شعر ديوان أبيات موزونة ، ولا أقول دون تناسق ، أو إذا أمكن أن تكون أبيات موزونة دون شعر ، فلا بد لنا في كل حال من اعتبار الأوزان ، قال : « شينيه » في كتابه « علم الجمال » :

« البيت من الشعر ماهو إلا لباس ، ولكنه لباس طبيعي لطيف ، تلبسه الفكرة الشعرية ، البيت من الشعر جناح يعين هذه الفكرة على الإرتفاع من الأرض ، ويحول دون تلطخ بردها القشيب بالوحل ، البيت من الشعر إنما هو المثل الأعلى للكلام » .

وقال ابن رشيد في « العمدة » :

« فإذا أخذه ، أي إذا أخذ الشعر ، سلك الوزن ، وعقد القافية ، تألفت اشتاتة ، وازدوجت فوائده وبناته ، واتخذته اللابس جمالا والمذخر مالا ، فصار قرط الأذان ، وقلائد الأعناق ، وأمانى النفوس ، وأكالييل أنرووس ، ويقلب بالالسن ، ويخبأ في القلوب ، مصوناً باللب ، ممتوها من السرقة والغصب » .

إذا كان لايد للشعر من الأوزان فهل من صلة له بالموسيقى ، لاشك في أن الغناء الذي يزيد في تناسق الكلام يزيد أيضاً في كمال الشعر ، وقد كان الشعر والموسيقى في بدء الجماعات متحدتين ، فكان كل شاعر صاحب موسيقى ، على أن اتحاد الموسيقى والشعر لا ينفع الشعر إلا إذا كانت الحان الموسيقى تصاحب في الشعر الالفاظ وحدها ، أما إذا حالت الموسيقى دون فهم الشعر امتنع الشعر ، ولم يزاوِل الناس الموسيقى في الاصل للموسيقى ذاتها ، ولكنها خادمة الشعر ، ولهذا لم تتكامل أغاني الأمم في بدئها تكامل الموسيقى في عصرنا هذا .

وهنا لابد لي من تلخيص هذا الامر :

الموسيقى فن يختلف عن فنون الشعر ، وإن كنا يستخدمنا
الألحان في تصوير الجمال ، إلا أن الموسيقى تستخدم الألحان للألحان
ذاتها ، فغايتها العاطفة موصولة بالألحان ، فكما غرقت الموسيقى في
تناسق الألحان وتجردت من الفكرة التي تصورها الفاظ هذه الألحان
كانت الموسيقى متكاملة ، أما الشعر فإنه على خلاف هذا الأمر ، فهو
يعتبر للحن بمنزلة علامة لنقل الفكر والصورة ، فاللحن ليس بغرض
الشعر الحقيقي ، وإنما حقيقة الشعر الفكرة المحسوسة التي يمثلها
اللحن للذهن .

للإفصاح عن الفكرة والعاطفة مذهب آخر من الكلام ، وهو النثر ،
فالشعر يختلف عن النثر من وجهين ، من حيث المعنى ومن حيث المبنى .

أما من حيث المعنى ، فالمنظوم من الكلام غرضه تصوير الجمال ،
أي جعل الأفكار محسوسة فهو يصور الجمال للجمال نفسه ، فلا
تكون غايته إلا اللذة . ولكن النثر قد يكون من دون أن نجد فيه صيغة
محسوسة للأفكار ، وإذا عني الكتاب في بعض الأحيان بالجمال ، فما هو
إلا ليحصلوا على منفعة ما ، فهم يستفيدون من سحر الجمال ما يمكنهم
من التهذيب والإقناع وما شابه ذلك .

الشعر لا يعرض علينا الأفكار المجردة كما يفعل النثر ، ولكنه
يعرض علينا حقائق هذه الأفكار المحسوسة ، حتى نكاد ندرك الأفكار
ذاتها وظواهر صيغها ، كل هذا في شكل مرصوص ، كأنه بناء مبني
لا خلل فيه ، فإذا قلنا : الربيع ، فإننا نفهم الذي يريد بكلمة الربيع ،
ولكننا لا نتصور شيئاً في أذهاننا ، وأما إذا سمعنا البحري يقول :

أناك الربيع أطلق ريختال ضاحكاً من الحسن حتي كاد أن يتكلما ،

أدركنا الفكرة نفسها ، أي فكرة الربيع ، ولكن سحر العبقرية قد
بعث في هذه الفكرة حياة ، حتى كأننا بمحضر شخص باسم الشعر ،
ضاحك الوجه ، قد همّ بالكلام .

فالشعر غرضه 'ن يعرض الفكر في معرض' فهو يتحامي التجريدات ومصطلحات العلم ، واستدلالات الفلسفة التي هي من خصائص النثر، فهي تجعل الشعر في عالم يختلف عن عالم الخيال ، وعالم الصيغ المحسوسة ، قال « أناطول فرانس » :

« يحق للعالم أن يطلب منا أن بجهد ذهننا ، ويتنبه فكرنا ، ولكن الفن ليس له هذا الحق ، شأن الفن أن يلذك ويسرك ، ليس له غير هذا الشأن ، ولكنهم في هذا العصر قد خلطوا وخبصوا، فأحبوا أن يطبقوا في نتائج الأدب ما طبق من الطرائق في العلم ، على أن بين أنشودة من الأناشيد وبين الهندسة الوصفية بونا عظيما ، فالشعر غير الهندسة ، وما ينبغي للاذ الفن أن تكون منعبة المذهن » .

ولست أدري الى أى غرض رمى ابن رشيق في كلامه لما قال :

« والشعر مأخوذ بكل علم ، مطلوب بكل مكرمة ، لاتساع الشعر واحتماله كل ما حتمل من نحو ولفة ووقه وحساب وفريضة »

أما أن يكون الشاعر مثقفا فهذا لا بد منه ، وأما أن يحمل الشعر ما تحمله إياه من فقه وفريضة وحساب ، فهذا ما لا قدرة له عليه ، فالشعر شيء ، ولجميع والطرح شيء آخر .

قلت : الشعر يختلف عن النثر من حيث المعنى ، وهو يختلف عنه من حيث المبنى ، فلكل فكر من الأفكار صورة تناسبه من الكلام ، والفكرة الشعرية تختلف عن الفكرة النثرية ، فوجب أن يكون لكل من الشعر والنثر لغة خاصة .

قال ابن شيق :

« وللشعر ألفاظ معروفة وأمثلة مألوفة ، لا ينبغي للشاعر أن يعدوها ، ولا أن يستعمل غيرها ، كما أن الكتاب اصطلحوا على الألفاظ بأعيانها سموها : الألفاظ الكتابية ، لا يتجاوزونها الى سواها » .

فالشعراء هم أساتذة اللغة ، إن لهم ألفاظا أشرف من الفاظ
نكتاب ، فهم يستعملون كلاما أندر وأقدم ، ويولدون ألفاظا ونراكيب ،
كتوليد امرئ القيس لهذا التركيب : بعيدة مهوى القرط . وكتوليد
غيره من الشعراء .

هذا موجز القول في الشعر ، وما أظن أني بلغت الغاية في الكلام
عليه فان في الشعر شيئا غير تناسق الألفاظ وغير تناسق المعاني
والصور ، إن في الشعر سرا روحانيا ، يدركه الذي يزاوله ولا يدرك
غير الذي يزاوله ، وهذا السر الروحاني هو الذي يجعل الشعر شعرا
يهز النفوس ، ويحرك الطباع ، ما أجمل قول صحرار للعبد لمعاوية
وقد قال له معاوية :

ما هذا الكلام الذي يظهر منك ، فقال صحرار : « شيء تجيتس به
صدورنا فتقدفه على السنتنا » .

نعم الشعر شيء ، ولكن ما هو هذا الشيء ، إن هو إلا وحي ينوحى ،
فما الأوزان وما القوافي وما التنسيق ، إن في الشعر شيئا لا تهبه
صناعة ، وإنما تهبه الطبيعة وحدها ، تلهمه إلهاما ، فيطفح على
على صاحبه ، فيقدفه على لسانه ، فمن كان الشعر غير لطبعته ، وغير
ملائمه لقرينحته فليسمع ما قاله ابن عبد ربه :

« فلا تُمض مطيتك في التماسه ، ولا تتعب نفسك الى انبعائه
داستعارتك ألفاظ الناس وكلامهم ، فان ذلك غير مشر لك ولا مجدى
عليك ، ما لم تكن الصناعة ممازجة للذهنك ، وملتحمة بطبعك ، واعلم
أن من كان مرجعه اغتصاب نظم من تقدمه ، واستضاءته بكوب من
سبقه ، وسحب ذيل حلة غيره ، ولم تكن معه أداة تولد له من بنات
ذهنه ونتائج فكره الكلام الحزم ، والمعنى الجزل ، لم يكن من الصناعة
في غير ولا نفير » .

من هذا كله نستخلص أن الشعر قد ركب في الطبع ، وامتزج بالنفس ، فالطبع هو العامل الأكبر في الشعر ، ولعمري كيف يكون الشاعر رقيقا إذا قادت طبائعه من الصخر ، ونحت قلبه من الحجر ؟ أم كيف يكون ظريفا إذا نشأ على الفلظة والفظافة ، وطبع على فتور الدهن وجمود النفس ؛ فالناس كلهم يستطيعون أن يتكفوا الشعر ، وما كل شعر يقولونه خالد على وجه الدهر ، فإذا لم يكن الشعر ابن الوحي والإلهام ذهب جفاء ، ولم يمكث في الأرض .

هذا هو الشعر ، هذا هو سحر العبقريّة ، فمن هم الشعراء ؟ من هم هؤلاء السحرة ؟ فإذا أردنا أن نعرف من هم الشعراء ، فلنسمع ما قاله « فكتور هوغو » :

« من الخطأ ، لا بل من الجنائية أن يخطر ببال الأديب أنه يحق له أن يكون بمعزل عن مصالح قومه ورغائبهم ، وأن يعدل بقريحته عن التأثير في أهل عصره وأبناء زمانه ، وأن ينفرد بحياته ، فلا يكون له عمل في البنيان الاجتماعي ، فمن الذي يخلص النية في هذه الأعمال الجليلة غير الشاعر ؟ أي صوت يعلو في العواصف غير صوته ؟ أم أي وتر يستطيع أن يخفف من شدة العواصف غير وتر فيثارته ؟ فمن الذي يقتحم الفوضى ، فيذهب بمقابيحها ويهجم على الاستبداد ، فيدرج بمكارهه ؟ .

وقديما كان الشاعر صاحب الامر النافذ في الجمع بين الشعوب والملوك ، وحديثا له الامر في التفريق بينهم » .

فالشاعر روح جذابة مهتزة تفصح عن كل العواطف البشرية التي إلى جنبها ، الشاعر إنما هو الرجل الذي يلبس الأهواء كلها ، ويعبر عنها على نحو شعور البشر بها ، إنما هو صدى أغاني نفوسنا ، ولكنه يمزج بهذه الأغاني موسيقى صوته القدير .

.. فإذا علمنا مكانة الشعراء في المجتمع البشري أدركنا معنى احتفال قبائل العرب في القديم بشعرائهم ، قال ابن رشيق :

« كانت القبيلة من العرب إذا نبغ فيها شاعر أتت القبائل فهنأتها ، وصنعت الأطعمة ، واجتمع النساء يلعبن بالمزاهر كما يصنعون في الأعراس ، ويتباشر الرجال والولدان ، لأنها حماية لأغراضهم وذئب عن أحسابهم ، وتخليد لمآثرهم ، وإشادة بذكورهم ، وكانوا لا يهتئون إلا بغلام يولد ، أو شاعر ينبغ فيهم ، أو فرس تنتج » .

وكيف لا تحتفل العرب بشعرائها وهم الذين يصورون الحق في صورة الباطل ، ويصبون الباطل في قالب الحق ، فإذا قالوا أنصحتم مقالته في القلوب . قال أناطول فرانس : « الشاعر ملك ، التساعر أكثر من ذلك ، إنه فوق أفق البشر ، ينزل عليه إله الشعر ، هدوء الفكر ، ومسررات العقل ، إنه يكشف عوالم حديثة على نحو « كولومب » ، دون أن يزايل مركزه ، ويفتح البلاد على نحو « شارلمان » من غير أن يتحرك من مكانه .

إنه يجمع هوائج النفوس ، فيبعث حياة كل واحد من البشر ، يشعر بفرح من يفرح ، ويحس بالأم كل من يالأم في هذا العالم .

أي سلطان في يديه ، إنه يجمع الألفاظ ، تلك الألفاظ الباطلة التي تقلب العالم ، الشاعر يحكم على الأحياء وعلى السموات .

انظروا الى الملك « مكبث » ، دل استقصاء المؤرخين على أنه لم يقتل أحداً ، وعلى أن زوجته كانت امرأة صالحة ، فلم يكن على يدي « مكبث » لطفة دم ، ولكن من الذي يؤمن بعد اليوم بصلاح الزوجين الفاجعين . أراد شكسبير أن يصور الملك « مكبث » في صورة مجرم فظيع لطف يد زوجته لطفة حمراء ، فنظر الناس بعد تصوير « شكسبير » الى الملك « مكبث » والى زوجته ، فلم يروا في « مكبث » إلا رجلاً قاتلاً غاصباً ، والهم يروا في زوجته إلا أنامل غميسة في التنجيع ، فلا يستطيع أحد أن ينصفهما بعد كلام شكسبير ، وأن ينظر في مظلمتها مرة

دانية ، فقد نطق الشاعر ، وإذا الشاعر نطق فلا تسمع العصور
غير صوته » .

ما أعظم سلطان الشاعر ! ما أنفذ كلامه .

من كلام الأزدي على سيف الدولة : إنه كان جائراً على رعيته ، ومن
كلام قاضي سيف الدولة أبي الحصين : كل من هلك فلسيف الدولة
ما ترك . ولما قتل هذا القاضي في إحدى المعارك داسه سيف الدولة
بحصانه ، وقال : لا رضي الله عنك ، فانك كنت تفتح لي أبواب الظلم .
وذكر بعض المؤرخين أن بني حملان أكبوا على أبناء عمهم بني حبيب
بصنوف الجور ، حتى مرق بنو حبيب في دينهم ، ولتحقوا بالاروم .
كل هذا نسي منسي ، ذهب جور سيف الدولة إن كان جائراً ، وذهب
ظلمه إن كان ظالماً ، ولم يبق في أذهان معظم الناس من سيف الدولة
إلا الصورة التي صورها أبو الطيب المتنبى في شعره ، سكر الأيام
وتمر العصور وسيف الدولة :

تشرّف عدنان به لا ربيعة وتفتخر الدنيا به لا العواصم

هؤلاء هم الشعراء .

دخل ابن هرم بن سنان على عمر بن الخطاب ، فقال له : من انت ،
قال : ابن هرم بن سنان ، قال : صاحب زهير ، قال : نعم ، قال :
أما إنه كان يقول فيكم فيحسن ، قال : كذلك نعطيه فنجزل ، قال :
ذهب ما أعطيتموه وبقي ما أعطاكم .

وما أريد بعد هذه الخاتمة أن أقول شيئاً ، فالشعراء هم الذين
إذا أعطوا بقبت عطاياهم على نصاب الأيام وعلى هرمها .

شفيق جبيري

المصدر : شفيق جبيري ، أنا والشعر ، الشركة المتحدة للنوزيع ، دمشق ١٩٨٦ ،
صدرت الطبعة الأولى للكتاب عام ١٩٥٩ ، القاهرة .

- ٢ -

تجربتي الشعرية

بقلام كبار ممثلي الشعر العربي الحديث

طلبت « الآداب » من كبار ممثلي الشعر
الحر أن يحدثوا قراءها عن تجربتهم
الشعرية ، فاستجاب عدد منهم وتخلف آخر
من غير ابتداء للسبب . وقد وعد الدكتور
خليل حاوي بالكتابة عن تجربته في عدد
قادم .

ونشر فيما يلي أجوبة الشعراء مرتبة
حسب الحروف الأبجدية .

خواطر حول تجربتي الشعرية

بقلم : أدونيس

كيف(*) يستطيع شاعر يبحث ويتخطى ، أن يكتب عن تجربته الشعرية ؟ كيف يقدر أن يعطي هذه التجربة - الحركة ويراقبها في آن واحد ؟ وأنى له أن يصف هذا الرحيل الدائم في المجهول ؟ وهل يصح لشاعر أن يتحدث عن تجربته الشعرية ، قبل أن يجيب عن سؤال يعرف أنه لا يجاب عنه : « ما هو الشعر » .

ليس هناك وجود قائم بذاته ، جوهر ثابت مطلق نسميه الشعر ، وتستمد منه المقاييس والقيم الشعرية الثابتة المطلقة . ليست هناك ، بالتالي ، خصائص وقواعد ثابتة مطلقة تحدد الشعر ، ماهية وشكلا ، تحديدا ثابتا مطلقا .

الموجود الحقيقي هو الشاعر ، هو القصيدة : وفي تعاقب القصائد واكمال بعضها البعض الآخر ، ما يغير فهم الشعر أو النظر اليه . فالشعر

(*) بشكل فسم كبير من مادة هذه الخواطر محاضرة القيت في عمان والقدس خلال الأسبوع الأخير من كانون الأول ١٩٦٥ ، بدعوة من وزارة الاعلام الأردنية ، ضمن مؤتمرها الثقافي ١٩٦٥ - ١٩٦٦ .

افق مفتوح . وكل شاعر مبدع يزيد في اتساع هذا الافق ، اذ يضيف اليه مسافة جديدة . وكل ابداع هو ، في آن ، ينبوع واعادة نظر : اعادة نظر في الماضي وينبوع تقييم جديد .

واذا كنا نعني بالشعر ، الشعراء وقصائدهم ، فان ادراك معنى القصيدة أساس اول في ادراك معنى الشعر . والقصيدة شكل ايقاعي واحد أو كثير ، ضمن بناء واحد . لكن الشكل ايقاعي وحده لا يجعل بالضرورة ، من القصيدة انرا شعريا . فلا بد من توفر شيء آخر اسميه البعد ، أي الرؤيا التي تنقل الينا عبر جسد القصيدة أو مادتها أو شكلها ايقاعي . القصائد ، كشكل ايقاعي لا غير ، ليست شعرا ، بل مصنوعات شعرية . اذ ليس الشعر علما ينميه ويطوره ، شيئا فشيئا ، باحثون وعلماء . ليس مجموعة من القوانين والقواعد والاشكال والأنظمة .

« الشعر هو الكلام الموزون المقفى » عبارة تشبه الحساسية الشعرية العربية وتشبه الحياة والرؤيا . فهي العلامة والشاهد على المحدودية والانغلاق . وهي ، الى ذلك ، حكم يناقض الطبيعة الشعرية العربية ذاتها . فهذه الطبيعة عفوية ، فطرية ، انبثاقية . وذلك حكم عقلي ، اصطناعي ، منطقي .

والنتاج الذي كتب أو يكتب ، ايماننا بهذا الحكم وخضوعا له ، ليس شعرا ، وحق الشعر علينا هو أن نسقطه من ديوان العرب . هذا ما فعله في « ديوان الشعر العربي » ، محاولا أن أظهر البعد الشعري العربي الاصيل الذي طمسه النقد ، وأن أعيد الى الحساسية الشعرية العربية مكانتها الفريدة في التعبير عن الانسان والعالم .

— ٣ —

كان معظم نقادنا القدامى يرون الشكل الشعر وجودا ثابتا مستقلا ، قائما بنفسه . بهذا حاولوا الشعر الى صناعة ، فاصلين بين الدال

والمدلول : الشكل هناك مستقل ، والموضوع هناك مستقل ، ويقتصر عمل الشاعر على التوفيق بينهما . وبقدر ما يكون صناعا بارعا في هذا التوفيق يكون شاعرا . وهم يطبقون ، هنا ، على الشعر نظرية المثل لافلاطون وسقراط من قبله ، القائلة أن المدلول ، أي الفكرة أو المثال ، موجود بحد ذاته ، دون حاجة الى الدال ، أي خارج الشكل الدال وفي غنى عنه .

وهذا ، في الشعر والفن عامة ، فصل مصطنع . قال الدال والمدلول الشكل والموضوع ، في الشعر ، يولدان معا . بمعنى آخر ، لا موضوع في الشعر ، بل تعبير وطريقة تعبير ، ولا حقائق مستقلة بذاتها بل رؤى ووجهات نظر .

طبيعي إذن ألا تكون هناك قاعدة صالحة الى الأبد ، لذلك ، ليس امتياز الشعر في أنه يخضع لقاعدة ثابتة ، وينظم الطاقة ، شأن العلم ، بل امتيازه في أنه يسبق القاعدة ، ويحرر الطاقة ويفجرها ويضيئها .

لا يعني هذا التأكيد أن شعرنا اليوم هو ، بالضرورة ، خير منه في الماضي ، إنما يعني أن من الطبيعي ونحن في مرحلة حضارية تفابر مرحلة أسلافنا ، أن تكون لنا ، أن كنا أحياء بالفعل ، طريقة تعبير خاصة ، وأشكال شعرية خاصة .

تجاوز الفن المسيحي الفن الروماني ، ورفض عصر النهضة الأساليب الغوطية ، والعصر الحديث أساليب عصر النهضة . كذلك في شعرنا العربي : لم يكتب عمر أبي ربيعة كما كتب امرؤ القيس ، ولم يتبع أبو تمام أسلوب النابغة ، ولا المتنبي أسلوب زهير . فلا يقلد الشاعر ، أن كان التقليد ضروريا أسلافه ، وإنما يقلد القوة الحية التي تحرك العالم ، والتي حاكها هؤلاء الأسلاف ويحاكيها كل خلاف .

الذين يحتجون بأوزان الخليل ، ذلك الأصولي الكبير ، لا يفهمون معناها ودلالاتها . فهو لم يقصد بوضعها أن تكون قاعدة المستقبل ، وإنما

وضعها لكي يؤرخ بها الايقاعات الشعرية المعروفة حتى أيامه . وكان عمله عظيماً اذ حفظ لنا تلك الايقاعات ونظمها في صيغ وأوزان .

لكن الايقاع كالكلمة ، كالإنسان ، يتجدد ، وليس هناك أي مانع شعري أو تراثي من أن تنشأ أوزان وإيقاعات جديدة في شعرنا العربي . ثم أن الوزن الخليلي لا يؤلف الشكل الشعري العربي كله ، وإنما يؤلف جزءاً منه . ولبس الشكل الشعري خبرة علمية تضاف بالضرورة إلى الخبرات اللاحقة وتشكل معها كلا واحداً ، وليس جهازاً خالصاً ، أو قالباً صناعياً ، نتناقله ونتوارثه . الشكل الشعري كالمضمون الشعري يولد ولا يتبنى ، يخلق ولا يكتسب ، يجدد ولا يورث . حين يكرر شاعر شكلاً كان في غير زمنه ، لمشاعر غير مشاعره ، وحياة غير حياته ، لا يكون شاعراً ، يكون صانعاً .

الشكل الشعري حركة وتغير . ولادة مستمرة . الشكل الشعري الحي هو الذي يظل في تشكل دائم .

- ٤ -

مانسميه ، اليوم ، شعراً جديداً ليس كله جديداً . فالشكل غير القديم لا يعني ، بالضرورة ، أنه جديد . ثمّة شكل جديد ، ظاهرياً ، يحمل نفساً قديماً . وثمّة شكل قديم ، ظاهرياً ، يحمل نفساً جديداً . فالفرق بين القديم والجديد لا نلتسمه ، بالضرورة ، في الشكل ، بل في الروح ، في الحضور الشعري الشخصي الجديد الأصيل تعبيراً ورؤياً .

وكل أثر شعري جديد حقاً يكشف عن أمرين مترابطين : شيء جديدة يقال ، وطريقة قول جديدة . فكل ابتداء يتضمن نقداً - للماضي الذي تجاوزه ، وللحاضر الذي نغيره ونبتئيه . وعلامة الجودة في الأثر الشعري هي طاقته المفيرة التي تتجلى في مدى الفروقات ومدى الإضافة : في مدى اختلافه عن الآثار الماضية ، وفي مدى اغناؤه الحاضر والمستقبل .

وكل ابداع هو ابداع عالم ، فالشاعر الحق هو الذي يقدم لنا
في شعره عالما شخسيا خاصا ، لا مجموعة انطباعات وتزيينات . اذن ،
كل ابداع تجاوز وتغيير :

حين ندرك هذا لا يعود صعبا ان نميز بين الجديد والمزعوم جديدا ،
بين الجودة والموضة ، بين الابداع والبدعة . الموضة او البدعة هي
الهوس بالآتي الحاضر العابر ، هي هاجس الطرافة للطرفة ، هي
التعلق بالجديد لانه جديد وحسب ، وليس في هذا اصالة ولا فن .

وكثيرا ما يتداخل الابداع والبدعة . فالموضة ترافق الجودة دائما .
لكن البدعة زبد غابر ، والابداع نهر عميق باق . وفي حين تكون البدعة
موجة ، يكون الابداع الحركة والعمق . فالبدعة أزياء والابداع نبوة ،
والازياء تعكس تموج الحياة ، أما النبوة فتعكس اغوارها .

واليوم ، تحاول قوى الموضة ، اي قوى البدعة والسرعة والسهولة
ان تجرف حياتنا العربية وتطبعها بطابعها . وكم تبدو نتائج هذه
المحاولة سلبية قاتلة ، خصوصا في مجتمع تسيطر عليه التقاليد وذهنية
الماضي . فهي تبقية ، من الناحية الروحية ، رهين شكل من التفكير
مستنفذ عاجز ، وهي تغمره ، من الناحية الحياتية ، بشكل من
الحياة لم يشارك فكره في ابداعه . هكذا يحدث الانفصال بين معنى
الحياة وصورتها ، وتزداد التناقضات حدة وعمقا .

ولعل الهوة بين العالم الحديث الذي نبتناه طريقة حياة ، والقيم
الفكرية القديمة التي نتمسك بها طريقة تفكيره ، هي من أعمق الامارات
على مأساة من أعمق مآسينا الحضارية العربية الراهنة : ان جسدنا
يعيش في عالم حديث ، وفكرنا يعيش في عالم قديم . ولئن قبل الجمهور
بهذا الواقع المجزىء ، فان الشاعر يرفضه . . . من أجل أن يعيد اليه
الوحدة ، من أجل أن نتجاوز التناقض ويصير شكل حياتنا مقولة فكرنا
وصورته .

لهذا ، ليست الموضة وحدها عدوة الإبداع والتجديد ، وإنما تناصرهما كذلك ، عادة التثبيت بالقيم الماضية المستغلة ، العادة التي تؤدي الى السهولة والتكرار والآلية والرتابة وضمور الوعي وانعدام الدهشة ، العادة التي تنكر الزمن وتنكر التغير . هنا يكمن الفرق بين المجتمعات والثقافات : المجتمعات الحية للثقافة تتطلب من الشاعر ، والكاتب عامة ، أن يكون له صوته الخاص ، أن يكون فريداً ، أصيلاً . أما المجتمعات الميتة للثقافة فتتنكر للأصالة وترفض كل شاعر يتميز بلغة أصيلة جديدة ، ودفعة روحية جديدة . وهي تريد من الكتابة أن تكون صناعة يعرفها الجميع ، ويفهمها الجميع ، ويسر بها الجميع . وتطلب أن يكون للشعر ونحن أحدى المنافع العامة . وهي ، على الرغم من أنها تتبنى ما يرد عليها من أشكال الحياة الجديدة ، تتردد في تجديد فكرها أو تقاومه ، وربما رفضته .

ان حياتنا العربية اليوم حب يدعونا لكي نخلقه من جديد .

كذلك شعرنا .

— ٥ —

ان اكتب قصيدة لا يعني انني امارس نوعاً من الكتابة ، وإنما يعني انني أحيل العالم الى شعر : أخلق له ، فيما أتمثل صورته القديمة ، صورة جديدة . فالقصيدة حدث أو مجيء ، والشعر تأسيس ، باللفة والرؤيا ، تأسيس عالم واتجاه لا عهد لنا بهما ، من قبل . انه كشف وفتح . وكل لإبداع تجاوز ، لهذا كان الشعر تخطياً يدفع الى التخطي . نموها وغناها بقي دفعها الى الامام وإلى أعلى .

من هنا ، كان الشعر أعمق انهماكات الإنسان وأكثرها أصالة ، لأنه أكثرها مجانية وبراءة وفطرية والتصاقاً بدخائل النفس . ومن هنا ، كان الشعر وسيلة حوار أولي بين الأنا والآخر ، ووسيلة اتصال أولى .

فهو ، لتجذره في أعماق الإنسان ، ومجانيته ، فمال وملزم . أنه حمينا تسري في الإنسان وتسري ، من ثم ، عبر سلوكه ومواقفه وأفكاره ومشاعره ، في الحياة والواقع .

وإذا كان الإبداع تجاوزاً ، فهو يتضمن اختياراً ، لأن من يبدع يتخطى عن شيء ليتبنى آخر غيره . لكن هذا التخطي لا يعني الرفض بقدر ما يعني البحث عن قبول جديد . فالرفض هنا مرتبط بالقبول : انهما وجهان لحقيقة واحدة . لهذا يمكن القول أن البحث عن قبول جديد ، هو من أعمق مميزات الحركة الشعرية العربية الجديدة ، حتى يمكن القول بالتالي : ليس هناك شعر عربي جديد إلا حيث البحث والتخطي ، حيث التحول في أعماق الإنسان وفي الحياة والواقع . ومن هنا نفهم كيف أن القديم يجب أن يكون في خلفة الجديد . وحيث تنعكس هذه الحقيقة أو تنتفي يجب أن يكون الانحطاط والتخلف .

في هذا ما يوصلنا إلى القول أنه لا يصح تقييم الإبداع الشعري الجديد ، بمقايسته مع الماضي أو مقارنته به ، بل يجب أن نقيمه «استناداً» إلى حضوره ذاته - إلى حضور القصيدة بكيانها الخاص ونظامها الداخلي الخاص . فكل إبداع برق خاص لا يتكرر ، انبجاس مفاجيء قائم بذاته ، ينظر إليه في حدود ذاته .

وفي هذا ما يتيح القول أن الشعر أصل ، وليس ظاهرة ثقافية كبقية الظواهر . أنه روح الإنسان ، روح الشعب ، وهو ، من هذه الشرفة ، روح تاريخه . ولا أعني بالتاريخ ، هنا ، الوقائع والأحداث ، بل أعني ما نسميه رسالة الشعب أو الأمة . لهذا كان الشعر الأسمى أشكال التعبير الإنساني ، وشكلاً سامياً من أشكال الوجود . يعلمنا كيف يتعانق الزمن والأبد ، ويصيران واحداً في لحظة الإبداع . حين نقرأ شعر ذي الرمة في حبيبته مية ، أو نقرأ شعر المتنبي في طموحه وغربته ، ينقلنا الشعر هناك إلى الحبيبة في كل وقت ، لا إلى مية وحسب ، وينقلنا الشعر هنا إلى طموح الإنسان وغربته في كل وقت ، لا إلى طموح المتنبي

وغربته وحسب . انه ، هنا وهناك يجعل من اللحظة أبداً ، ويشيع
الابد كله في لحظة واحدة .

- ٦ -

هكذا وجدتني انفصل ، عفويا ، عن الماضي - تقليداً ونقداً : عن
مجموعة القيم والمفاهيم والآراء التي لم تكن ترى من ترائنا وشخصيتنا
الا الاشكال الخارجية والقوالب ، والتي سادت مناخنا الشعري ،
ووجهت شعرنا حتى احواله في العصور الاخيرة ، الى تمارين في الوزن ،
او في الزخرف والهوى ، او في كل ما يجعل الحياة فقيرة ضيقة بحجم
دينار الامير او الحاكم .

وقد أتاح لي هذا الانفصال أن أحسن فهم الماضي وأزداد ارتباطاً
بينابيعه الحية ، وأن أحسن فهم نفسي ، وفهم ترائنا : أتاح لي أن أرى
كل شيء في ضوء جديد . فتجاوزت الماضي الى المستقبل ، والمعلوم الى
المجهول ، والواقع الى الممكن وما وراءه . وفي حميا انخطافي بالمستقبل ،
اقتنعت الا اكتفي بالبحث عما يكمل العظيم في الماضي ، وانما يجب ،
الى هذا ، أن أبحث عما يتفوق عليه . ولم أعد ممن يجدون الفردوس
في الماضي ، وانما صرت ممن يرون في عظمة الماضي دليلاً على أن المستقبل
سيكون أكثر عظمة .

ومنذ هذه اللحظة أخذ يتضح لي معنى صلة الشاعر بترائه ،
ومعنى التراث من الوجهة الابداعية : ليس الشاعر مرتبطاً بمادة
التراث المكتوبة ، قدر ارتباطه بما وراءها ، أي بالاعمق والنسوغ الاولى
التي احتضنت تلك المادة وأدت الى وجودها . فهذه المادة المكتوبة
جامدة : كتب ، أفكار ، آراء ... تدخل في ثقافة الشاعر ، لا في ابداعه .
فهو بابداعه ، مرتبط ، أو يجب أن يرتبط ، بروح امته ذاتها ، بينابيع
حياتها ، بمثلها وتطلعاتها . . حيث البذور الاولى والاصول ، والاسرار ،
والرموز - حيث الحنين والحركة والتوثب ، وحيث البراءة والصبوة ،

وحيث التموج والتناقض والغرابة ، وحبث البكاورة اللائلة : حيث
الحياة ولانهائية الحياة ...

من يتكلم بصوت الكتب ، وانظمتها وقواعدها ، لا ينقل الينا غير
الصدى الباهت للأصوات التي تركتها . لكن من يتكلم بصوت الينايع
الاصلية في أعماق شعبه ، ينقل الينا ملايين الاصوات ، ويرفع مصر
كل فرد منا ، الى مستوى مصر الانسانية .

ليس صوت المتنبي صوت شخص واحد اسمه أحمد . انه صوت
شعب وعصر . انه رسالة . لهذا يهز المتنبي أعماق روحنا . فهو ،
شأن كل شاعر عظيم ، يلامس بشعره عمقا انسانيا تختلج فيه جميع
الكائنات اختلاجة واحدة ، وتغيب فيه وحدة الفرد في لقاء مع الانسانية
كلها .

هكذا يقودنا الشعر ، شأن النبوة ، الى عالم يفلت من حدودنا ،
وراء حدودنا . وفي هذا عظمة الشعر والتمياز . وفي هذا يكون الشاعر
صوت أمته وصوت عصره : ليس العبقري واحدا ، بل كثير .

وهكذا نرى كيف ان التراث المكتوب ، مهما يكن غنيا ، لا يصح
أن يكون ، بالنسبة الى المبدع ، أكثر من أساس ثقافي . يؤكد به
التجاوز والتخطي لا الانسجام والخضوع . ان رؤيا الشاعر المبدع
لا تكمل القيم والقواعد فحسب ، أيا كانت ، وانما تتجاوزها . انها
أغنى منها ، وأشمل وأسمى .

- ٧ -

كذلك تغير ، بالنسبة الي ، معنى الشعر : لم يعد وظيفة ذهنية أو
فيضا عاطفيا ، أو جزءا من البلاغة والبيان ، أو وصفا ، أو طربا للمتعة
أو التسلية أو التعزية ، أو نجاوى قلبية حزينة أو فرحة ، أو تأملات
فكرية وفلسفية . صارع الابداع الشعري ، لي ، وسيلة لاكتشاف

نفسى ، واكتشاف الانسان والعالم . صار قائما على الرؤيا ، والنفاذ الى الجوهر ، والاشراق . صار فعالية جوهرية تتصل بوضع الانسان ومستقبله ومصيره الى المدى الاقصى . صار فعلا يقوم به الانسان بكل كيانه ، وابداعا كابداع الخالق . صار سفرا لا ينتهي ، خارج الايام الجارية ، في المستقبل ، عبر اعماق الكائن وأبعاده .

فالشعر ، لى ، اشراق في ظلام العالم : ان حياة بلا شعر ، انما هي حياة بلا عدالة ولا حقيقة ، ولا حرية . لهذا كان الشعر ثوريا ، بالضرورة والطبيعة . وهو ثورة دائمة التجدد والتحول ، لانه اعادة نظر دائمة ، وتفجر وامتداد فيما وراء الحدود والأنظمة والقوالب . انه اشارة في الطريق الى المستقبل ، خلال غابة المشاعر والاحلام والرموز ، وبرق يضيء العالم .

- ٨ -

بدل القصيدة - الحكاية ، أو القصيدة - الافكار ، أو القصيدة - الزخرف ، أو القصيدة - الوصف والموضوع الخارجى ، اقيم القصيدة - الدفعة الكيانية ، القصيدة - الحدس والدلالة ، القصيدة - الرؤيا . وهذه قصيدة تنمو في اتجاه الاعماق ، في سريرة الانسان ودخيلاته ، وتنمو افقيا ، في تحولات العالم . وهي لا تصدر ، صدفة ، عن «مزاج» أو «وحي» ، بل تصدر بدفعة واحدة ورؤيا واحدة ، وحدس واحد .

هكذا ، بدل القصيدة المفلقة ، المتطوية على نفسها ، التي لا تفسر الا بطريقة واحدة ومنظار واحد واتجاه واحد ، أبشر بالقصيدة المفتوحة الزاخرة بممكنات كثيرة تتفجر في جميع الاتجاهات . والتى كان للقصيدة المفلقة شكل مغلق بالضرورة ، فان للقصيدة المفتوحة شكلا مفتوحا بالضرورة . هكذا بالتالى : بدل الشكل الشعري الواحد ، أبشر بالشكل الكثير : سيكون لكل قصيدة في المستقبل شكلها الخاص .

القصيدة المنفتحة ذات الشكل المنفتح تتضمن مبادهاً تغير باستمرار
مقاييسنا الشعرية والجمالية: من هنا أعارض الثبات بالتحول ، والمحدود
باللامحدود ، والشكل المنغلق الواحد المنتهي ، بالشكل المنفتح الكثير
اللانهائي ، وأعلن أن الشعر تجاوز حدوده النوعية القديمة ، وصار
عالماً فسيحاً من الأوضاع والحالات الروحية والتعبيرية فيما وراء الحد
والنوع ، وفيما وراء كل قاعدة وكل تقليد .

انني أرفض المغلق المنتهي . أرفض الطرق الشعرية التي تبحث عن
حلولها في الفكر ، وتخضع القصيدة لبنية العقل - لحدوده وقواعده
وإلزاماته المنطقية .

الطريق التي أترسمها ، وأحاول أن أرسخها في الشعر العربي ،
حدسية ، إشراقية رؤيائية . وهي تبحث عن الحلول في فيض الحياة
وغناها ، في تفجر إمكاناتها وتنوعها . وهي تتبنى الإنسان بجذبه
وجنته ، بشيائنه وسلائكه ، بضعفه وقوته .. لا « الفكر » أو
« الابدولوجيا » أو « الواقع » أو « الحضارة » : تتبنى الإنسان
لا النظرية ، والحياة لا مقولات الحياة .

لهذا لا أعرف التوقف عند الأبعاد المعروفة ، وإنما أخلق باستمرار
مسافات جديدة ، مألوفة قصيدتي بشهوة البعد : شهوة امتلاك الأعماق
والأعالي ، شهوة الفعل الحيوي ، منتصراً أو غير منتصر . وأشكل
قصائدي الأهلجية ، لولبية ، أسطوانية ، لكي توحى بمنحنيات تحمل
النفس وتمضي في حركة تتسع ولا تنغلق .. تكثر الأشياء والعالم
والناس ، بحيث توحى بالدوار ، وبان اللانهاية تختبئ في حجر
أو شجرة .

اللامحدود ، اللانهائي : هذا مجالي ، هذا بيتي . والشعر هنا
سيال أبدي المفاجآت . والإشكال الشعرية ، هنا ، بلا نموذج : كل
شكل كاف بذاته ، نموذج ذاته . والكائنات ، هنا ، تتدافع وتتواكب
في المد الخلاق ، صوب المجهول .

بدءاً من الواقع ، يفتح شعري على الممكن : أغني الانسان كما يليق به أن يكون ، كما يقدر أن يكون ، أو كما أراه ، لا كما هو بين جدران الواقع . الانسان واقع أكثر من الواقع ... وليس واقعه اليومي الا عتبة للدخول الى واقعه الممكن ، بل إن واقعه اليومي يصبح نوعاً من السقوط ، حين تزداد الهوة بين قدراته ومنجزاته .

إنني من الايمان بالانسان ايماناً لانهايا بحيث أنني قد لا أرى أحياناً في واقعه المحدود ، بالقياس الى إمكاناته اللامحدودة ، غير السقوط والفشل واليأس .

هذا الولع بتحقيق الممكنات يدفعني الى الحياة خارج أيام الناس العاديات . وكثيراً ما أحسبها عدواً ، فاتسلح ضدها بالشعر وفعله - الفعل الوحيد الذي تمتزج فيه الوداعة بالعداوة ، وبالتراجع بالهجوم ، واتسلح باللغة وإيقاعها ، بالهيام والحلم والهاجس ، بالواقع وما فوق الواقع . لكن لغاية واحدة : أن أخلق الواقع اللائق ، أن أخلق حالة أتجاوز بها لتناقضات ، حيث تستيقظ طاقات الانسان للتآلف مع الطاقات الأخرى ، من أجل بناء عالم جديد ، وكل إنساني واحد . وكثيراً ما أخلق هذه الحالة بغضب يوصلني حتى الى الانفكاك عن الآخر لشدة التعلق به ، وإلى رفضه لشدة البحث عنه واللفتة اليه .

هكذا أغني صورة الواقع كما أتمثلها في نفسي ، أغني صورته الآتية ، وأغني التغير الذي يحمل الصورة الآتية .

من هنا ينفلد الشاعر برؤياه الى ما وراء قشرة العالم ، وبقدر ما يفوس في أعماق العالم ، يخلق أبعاداً إنسانية وفنية جديدة ، وترسخ في نفسه ، محل الصورة الواقعية المحددة ، صورة الواقع كممكن ، كابداع وحركة وتكوين . ومن هنا يبقى الشاعر سائراً

في اتجاه المستقبل ، موسعا حدود ابداعه ، باحثا عن الممكن اللانهائي .
وكما أن صورة الممكن تتحرك أمام الشاعر في تغير مستمر ، كذلك يصبح
الشاعر متحركا يسير بسهولة وحرية على طريق الابداع ، ويصير
وجهاً لوجه في تواصل حركة الكون في الاغوار الخفية التي تغذي ينباع
التفسير .

هذا السفر الى ما وراء الواقع لا يعني هرباً من الواقع . الاقتلاع
هنا يخبئ حنيناً الى المزيد من التجذر . الهجرة هنا عتبة ثانية الى
العودة والسفر اياب آخر .

انني لا ابحث عن الواقع الاخر ، لكي أغيب خارج الواقع في الخيال
والحلم والرؤيا . انني أستعين بالخيال والحلم والرؤيا لكي أعانق
واقعي الاخر ، ولا أعانقه الا بهاجس تغير الواقع وتغير الحياة .
فليس الواقع الذي اطلع اليه ، الغيب المنفصل التجريدي ، بل الممكن
الذي يخزن لانهاية الواقع .

- ١٠ -

كل وقع نتجاوزه يوصلنا الى واقع اخر اغنى واسمى . هذا
البحث عن الواقع الاخر ، عن الممكنات ، هو ما يعطينا للكشوف الشعرية
فراة الابداع العالي . ففي هذه الكشف يتعانق المرئي مع الامرئي
والمعروف مع المجهول والواقع المحسوس مع الحلم . وهكذا تكتمل
رؤية الشاعر في جدلية الانا والاخر ، الشخص والتاريخ ، الذات
والموضوع ، الواقع وما فوق الواقع .

والاتجاه الى الممكنات نورة دائمة ضد التقليد والثبات .

انني أطمح الى أن أبقي نورة دائمة ضد التقليد - الثبات .
أعارضه بحمي ثانية ، بهيام آخر ، بهوى مغاير . اقتلع الانسان
والرميه في بوتقة الطاقة والتحول حيث لا يعود له يقين غير يقين

الإنسان — الكل والكون ، أو دور غير أن يظل خمرة اليقظة الدائمة ،
اقتلمه ، انزله في أعماقي حيث الموقد المتأجج الذي تنصهر فيه قوى
التاريخ ومآسيه وإطرافه ، وحيث لا يبقى غير النسخ الذي يحرك
ويحيي .

والممكنات كائنة في المستقبل . ومن هنا أعيش وأكتب مأخوذاً
بالمستقبل . وهاجس المستقبل هاجس صيرورة واستباق ، هاجس
تحول .. التحول وطني الشعري . والتحول يفترض الدروة والهاوية:
كل ذروة جزء من الهاوية وامتداد لها . كل هاوية جزء من الدروة
وامتداد لها . الدروة والهاوية ، الملاء والنار ، الرفض والقبول وجهان
لحركة واحدة . والإنسان جدل دائم بين حياته وموته ، بين بدايته
ونهايته ، بين ما هو وما سيكون . وأنا أقيم ، شعرياً ، في أحضان
هذا الجدل المتحول شاهداً ، باحثاً ، رائياً . الألام بين تشخيصي
وفراستي من جهة ، وكلية حضوري الإنساني من جهة ثانية ، بين
الشخصي والكوني ، بين الذات والتاريخ : أريد أن أكون نفسي وغيري ،
الزمان والأبدية ، في آن .

غير أن المستقبل يظل مستقبلاً . وأنا ، كباحث عنه ، أبقى دائماً
قبله ، ولا أستطيع أن أبلغه . ومن هنا الحسرة الخائفة : حسرة خلاق
يشير إلى مستقبل يعرف أنه لن يدركه . كأنما يشير إلى شيء يملكه
يطلع من عينيه وأعماقه ، إلا أنه يظل بعيداً ، يظل أمكان حضور
سيأتي ، لكن ليس الآن . وفي انتظار مجيئه ، أشعر كأنني خارج الزمن
في حالة ليست زمنية ولا أبدية .

ومن هنا يحدث أن أبدو غامضاً ، متناقضاً ، تتعالق في كلماتي
ومشاعري النار والماء ، حتى ليخيل للكثيرين أن قصائدي كأمواج
البحر يحو بعضها البعض الآخر .

وقف أسلافنا عند مظاهر الطبيعة وأشكالها الخارجية ، وكان هذا طبيعيا ومن حقهم ، أما اليوم فان قلوب وارثيهم تخفق في حين ، والقد نقل أسلافنا بشعرهم الاشياء المرئية نقلا رائعا ، ونحن اليوم نحاول ان نكملهم ، فننقل بشعرنا الاشياء الخفية ونجعلها مرئية واضحة .

كان الابداع لدى أسلافنا يقوم على انتقاء موضوعات في حدود الوعي الانساني العالم ، تنبثق من اهتمامات الناس ومشاكلهم وأفراحهم وآلامهم . وكانت حساسية الشاعر ترفعها الى مساف روحيته ، وتضفي عليها شكلا فنيا واضحا . غير أن موضوع الابداع اليوم ، بالنسبة الى على الأقل ، ليس اليفا لدى الناس . بل ان جوهره قد يبدو غريبا عنهم أو عن معظمهم ، كأنه يأتيهم من أعماق العصور أو من كوكب مجهول . يطرح أمامهم تجربة تصدمهم ، تفاجئهم أو تدهشهم . تتجاوز القيم المألوفة والأشكال المكرسة . تحيرهم ، وتزعزع معطيات فهمهم وحساسيتهم .

ولئن كان الابداع لدى أسلافنا لا يتجاوز الحدود الانسانية الواقعية ، فهو اليوم يقودنا الى عوالم ثانية ، الى الممكن وما وراءه ، خارج الحياة اليومية ، في مناخ من الاحلام والأفراح والحسرات والمشاعر والرؤى الغارقة في قرارة الروح .

في هذا ما يفسر اتصالي بالصوفية : النسيم المبعثوث في العالم ، - حيث التجربة انبثاق كوني ، طوفان يغسل الواقع ، ويشيع الحياة والحلم في المادة ، فتصرخ الاشياء وتتأذى ، ويصير الحجر سريرا عاشقين . حيث العودة الى الواقع الاصلي الاول ، فلا يعود الانسان يشعر أنه منفصل عن العالم الذي يشارك فيه ، ولا عن الاشخاص الآخرين اللذين يشكلون معه كلا واحدا . بهذه العودة تمحي الحدود بين الانا والآخر ، بين الذات والموضوع ، وينفتح العالم . هكذا تؤالف

الرؤيا الشعرية بين الاطراف - وترد الكثرة الى الوحدة ، فتتملأج
أشياء العالم ، ويتوحد أي شيء مع أي شيء : يصير الحجر ماء ،
والعصفور شجرة والشجرة نهرا .

هكذا كله ليس غريبا ، بفضل التصوف ، عن حياتنا ولا عن تراثنا
ولا عن روحنا . انه أليف عريق تكاد نشمه مع الهواء . انه مناخ
يبعدنا عن المذهبيات الضيقة ، ويرمينا في افاق النشوة والانخراط
افاق الانسان .

وفي هذا مقاييس لفهم الشعر والانسان تختلف عن المقاييس التي
تقدمها الحضارة الغربية اجمالا . فهذه مذهبية ، منطقية ، تحليلية .
اما مقاييسنا فحدسية انثاقية اشراقية .

- ١٢ -

من هنا غنائية الصيرورة والتحول التي ابشر بها واطمح الى
أن تكون كونية البعد والرؤيا ، تجرف التناقضات من كل نوع ،
وتصهرها في بوتقة هدير واحد : الزيادة التي تكشف المجهول في حركة
التحول والصيرورة - الريادة التي تضيء الحاضر والمستقبل ، وتضيء
الانسان ومصيره ، الريادة التي تعبر عن طاقة الانسان الآتي ، وترسم
حركته وفعله ، وتنبيء بعالم يصير شعرا : طاقة انسانية واحدة تبدع
وتتخطى ، وايقاعا انسانيا واحدا .

هذه الغنائية نداء يعلو عميقا آسرا ، كانه يتدافع من أطراف العالم
الأربعة . انها تحيل العالم الى شبكة من الاشعاعات وقوى الخلق ،
وتتسعرنا بالنبض الكوني الهائل . في كل قصيدة غنائية ، من هذا
المستوى ، نندوق طعم المستقبل ، وطعم العظمة الانسانية . انها نواة
واقعية مسكونة بالعالم الشامل ، مشحونة بطاقات تنموج كما لو انها
تريد أن تبلغ تخوم اللانهاية . . كما لو انها تريد أن تعانق غيرها لتكتمل
بغيرها ، ولا تكتمل الا بالكون كله .

هذا ما يعطي لهذه الغنائية نفس النبوة التي تتسامى بالناس ،
حيث نعمة الانخطاف ، وتهيام الجسد والروح والضوء واللغة والايقاع
والمشاعر ، في عالم غريب آسر جديد .

هذه الغنائية هي الواقعية الانسانية الحية المحيية ، وهي التعبير
الاسمى عن تحقق الانسان ، الواحد والكل ، الكون الصغير والكون
الكبير . انها تتيح لنا أن نؤلف ، فيما وراء المكان وتوازنه الهندسي ،
اشكالا في الزمان وفق تموجات الايقاع واطرادها .

وهي تتلاقى بالصوفية : كل قصيدة توحى بالحضور الشامل ،
تجعلنا نحيا هذا التضامن مع الكل ، هذا الهيام باللانهايي ، هذا التفجر
الاتي الينا من الابعاد . وفي هذا ينضج الشعر الرؤياوي المنفتح على
اللانهاية في عصر رؤياي منفتح على اللانهاية .

هكذا يصير الشعر سحرا : يحني العالم ، يهز التاريخ ، يخض
الايام ، يصير أصابع سحرية تلتقط الاشياء وتحولها على هواها .
هكذا يبتعد الشعر عن الجمود في واحات الماضي ، ويصير لها وتحولا ،
وترك المفراديس الضائعة مكانها الى المستقبل وفراديسه الآتية .

- ١٣ -

ربما يكمن الغموض الذي يشكو منه البعض في طبيعة هذا الاتجاه
ذاته . بالاضافة الى أن طبيعة الشكل الشعري الجديد تزيد ، بالضرورة
في هذا الغموض .

انني ضد الوضوح الذي يجعل من القصيدة سطحا بلا عمق . انني ،
كذلك ، ضد الابهام الذي يجعل من القصيدة كهفا مغلقا .

ان زهرة اكملت تفتحها تبهج ، لكنها لا تفري . الشيء الذي توضح ؛
اي لم يعد يخفي الا الوضوح ، ولم تعد له طاقة الا طاقة الوضوح ،
يفرغ من الشعر . الشعر يكون حيث العالم في مثل حياء الحجر وصمته ،

جاهز ، كل لحظة ، لكي ينطلق على نفسه ، أو يتغطى . العالم الشعري الحقيقي هو العالم شبه الصامت المكشوف المحجوب في آن .

ولئن كان الوضوح طبيعيا في الشعر الوصفي أو القصصي أو العاطفي الخالص ، لأنه يهدف إلى التعبير عن فكرة محددة أو وضع محدد ، فإن هذا الهدف لا مكان له في تجربتي . فأنا لا أنطلق من فكرة واضحة محددة ، بل من حالة لا أعرفها ، أنا نفسي ، معرفة دقيقة ، ذلك أنني لا أخضع في تجربتي للموضوع أو الفكرة أو الأيديولوجيا أو العقل ، أو المنطق . إن حدسي ، كرؤيا وفعالية وحركة ، هو الذي يوجهني ويأخذ بيدي .

وأنا ، في تجربتي الشعرية ، هاجس الاكتشاف ، لا هاجس تزيين وتجميل . هذا يقذف بي في جميع الاتجاهات حتى الأطراف القصوى ، ويغير علاقتي باللغة : لا تعود اللغة وسيلة لاقامة العلاقات اليومية بيني وبين الآخرين ، وإنما تصبح وسيلة لاقامة علاقة بين فضاء أعماقي وفضاء الأبعاد الذي أتطلع إليه . هكذا ، أحيأ بعيدا ، لكن بعد الأفق : البقا غريبا في آن .

وهناك اللغة ، أي الكلمة . الكلمة ، بالنسبة إلى الغربي ، مجموعة متألغة من الأصوات التي تدل ، بالإصطلاح ، على واقع أو شيء ما . أما الكلمة العربية فصورة صوتية حسية لأشياء الطبيعة . والعلاقة بين معناها ولفظها تقوم أما على اقتران الصوت بالشيء ، وأما على اقترانه بالحدس . فاللغة العربية تخضع في نموها وتطورها للتجاوب بين الصورة الحسية والحدس .

واللغات الأوروبية تقوم على ترابط سببي ، فهي لغات منطق واصطلاح وعادة ، أما اللغة العربية فلغة انبثاق وإشراق ، لغة بصيرة وومض وإيحاء .

أشير إلى هذه الخصائص في اللغة العربية ، كما نستشفها من دراسات ابن جني ، اللغوي الكبير ، لأشير إلى أن لغتنا العربية ،

شعرية في الدرجة الاولى ، أي شخصية الى حد كبير : تفلت من المصطلحات والتحديدات المنطقية وتنبجس وتتفجر في حركة الاعماق . وفي الشعر ، في الابداع الشعري يصل غنى هذه الفة الى اوجها ، وتصبح غابة شاسعة كثيفة من الايقاع والايحاء والتوهج لا حد لابعادها الشفافة . فتفرغ الكلمات من معانيها الموضوعية ، الموجودة مسبقا في المعاجم أو على اللسان ، وتتنوع دلالاتها ، وتخزن إمكانات من المعاني ، تكثر أو تقل ، بحسب سياقها وترابطها بغيرها وارتباطها بالحدث الشعري والرؤيا والحلم والشاعر والذاكرة والحالات الروحية المتنوعة ، وبحسب الاضاءة وزواياها ، والرؤية وابعادها .

لهذا كله يقتضي فهمها درجة عالية من العمق والشفافية والحساسية وغنى الروح ...

وانا ، فوق ذلك ، لا أعيش في زمن رياضي ، مجرد ، جامد ، ولا أعيش في الماضي . انني أعيش في مسافة عجيبة أبدية التحدد والتحول ، في هذه اللحظة - الحركة التي تنبثق خلالها مفاجآت المستقبل : تتحول الاغصان الى براعم ، ويتفجر ينبوع ، وتطير الاجنحة .

بمعنى آخر : لكل اثر شعري بعد تاريخي . فهو متحرك لا يفهم فهما حقيقيا ، اذا نظر اليه كأنه نتاج جامد معلق . وقارئ الانر الشعري العربي الجديد ، لا يقرؤه بعين الماضي وحسب ، بل يقرؤه الى ذلك ، بروحه . وفي هذه الحالة يجرده من حركته ، من تاريخه وزمنيته ، كأنما يعتبره حجرا قدفته أمامه ، أيده مجهولة . هكلما يظل منفصلا عنه ، لا يستطيع أن يتجاوب معه ، أو أن يفهمه .

أضيف الى هذا كله أن من يريد أن يفهم أو يقيم شيئا جديدا يختلف عن الاشياء التي عهدناها ، يجب أن يستند الى طريقة في الفهم أو التقويم يكون هي كذلك جديدة ، أي تختلف عما عهدناه من طرائق .

ومن شروط الفهم ، أخيرا ، أن نعترف بان الانسان محدود
الفهم : بان اللعاني كلها معلقة غير واضحة ، ما دام الانسان نفسه
لم يفهم نفسه ... ومن لا يعرف نفسه المعرفة كلها ، لن يعرف اي
شيء ، المعرفة كلها ...

- ١٤ -

اؤمن بهذا : الشعر العربي الجديد يقودنا صوب عالم جديد ،
صوب انسانية جديدة بأفاق وقيم جديدة . وحياتنا اليوم يجب أن
تكون في مستوى هذا الشعر : نحارب الراحة والكسل والعادة والارتخاء
والاستسلام والخوف من المجهول ، ونقلت قوى النفس والخيال والحلم
والمغامرة والابداع .

والكن هذا الشعر لم يتحقق بعد بكامل ابعاده وإيقاعاته وأشكاله ،
لانه في مرحلة انتقال وتحول لاسابق لها ، شأنه في ذلك شأن الحياة
العربية التي تمر في مرحلة انتقال وتحول لا سابق لها في تاريخنا كله .
ان الشعر العربي الجديد في صيرورة كهذه الحياة العربية الجديدة .
لكنه نسغ يغذي فينا شريان الحيوية ويتيح لنا ان نحيا بهاء المصير
على هذه الارض .

- ١٥ -

هل عبرت هذه الخواطر عن بعض الجوانب في تجربتي الشعرية ،
من لحظة ماضية من لحظاتها ، من لحظتها الحاضرة ، عن لحظة آتية ؟
أم ان ماكتبته حنين ينتظروني ، ينتظر ادونيس الآتي ؟

انني احلام وهواجس ..

والفكرة افقر من الهاجس ، والنظرية أضيق من الحلم .

وحقيقة الشاعر تكمن في شعره اكثر مما تكمن في كلامه على الشعر .

ادونيس

تجربتي الشعرية

بقلم عبد الوهاب البياتي

قال معشوق لعاشق : أيها الفتى أنت
قد وأيت في غربتك مدنا كثيرة فخيرني : أية
مدينة من هذه أطيب ؟...
فاجاب : تلك المدينة التي فيها من
الختطف قلبي .
من قصيدة « مدينة العشاق »

تجلال الدين الرومي

لست أريد أن أضع تعريفا للشعر ، والسبت أهدف الى تحديد
مكان الشعر من العالم ولا مكانه من عصرنا ، وإنما الشيء الذي أريده
هنا ، هو تحديد مكانه من نفسي ! فحينما بدأت أعالج الكلمة ، أحاول
بها أن أعبر عن انفعالي بالعالم ، لم يكن الشعر هو أول ما حاولته من
اشكال الكتابة . لقد كتبت القصة القصيرة وكثيرا من الجواريات القصيرة
والقصائد أيضا . ولكن شيئا ما كان يلح في طلب التعبير عنه ، شيئا كان
يجول بنفسي ، ولد حينما بدأت - للمرة الأولى - أقامتني في بغداد .

كنت قادما من الريف ، حيث عشت فيه ، وعائدا اليه وقادما منه ،
حتى عام ١٩٤٤ وهو عام دخولي دار المعلمين العليا ، وكانت الصدمة
الأولى حينما اكتشفت حقيقة المدينة . كانت مدينة مزيفة ، قامت
بالصدفة وفرضت علينا ، لم تكن تملك من حقيقة المدينة أكثر من تشبهها

الشديد ببهلوان أو مهرج يلصق في ملابسه كل لون أو أية قطعة يصادفها، أما أعماق المدينة الحقيقية التي عاشت قرونا عديدة على ضفاف « دجلة » ولدت وعاصرت حضارات عظيمة ، فقد شعرت بأنها ماتت واختفت الى الأبد . ولم أكن أرجو لها العودة ، وإنما رجوت لها امتداد كامتداد النهر الذي ينبع ويجري الى البحر الكبير يعانقه ويلذوب فيه . ومن هنا كانت الثورة على المدينة رفضا لشكلها القائم ، ولم يكن رفضا عاطفيا وإنما كان بذرة لتمرد هو الذي ولد الثورة .

ومثل مدينتنا الشبيهة بالمهرج ، كان جيلنا المتسول الذي استعمر ثيابا وأزياء من كل عصر حتى فقد شخصيته وصوته الحقيقي . لم يكن هناك ارتباط بين دراستنا واحتياجاتنا الروحية والمادية ، وقد ولد هذا الانقسام شعورا بالتناقض بين الفكر السائد وبين الواقع القائم أمامنا . ولم يكن هذا الشعور قائما من الفراغ ، وإنما قام على شعور طبقي سابق وحاد ، ولكن هذا الشعور لم يكن حقدا ، وإنما كان احساسا بفقدان العدالة وانتقاص الأوضاع ، الشيء الذي يتطلب عملا فرديا قائما على الحق . كنا بحاجة الى شعلة تلتهب لتحرق هذا الواقع وتظهره ، ولكنني لم أكن قد تبينت بعد كيف تلتهب هذه الشعلة ، ولا صورة المستقبل بعدها ، لذلك كنت أجا محموما ، ملتهب الحواس الى كتب التاريخ التهمها ليلي أجد فيها مهربا من الواقع المزري .

وفي نفس هذه الفترة تمتع جيلنا بفرصة أوسع من حرية النشر نتيجة للحرب التي كانت قائمة ضد الفاشية ، وفتحت أمامنا أبواب ثقافات عديدة ، التقت عقولنا بأعمالها الثورية والأكثر انسانية وقدرة على مواجهة مشاكل الانسان وطرح حلولها . لقد عرفنا غوركي وأسلافه من الكتاب الروس الكلاسيكيين العظام (تولستوي ، تشيخوف ، ديستوفسكي بشكل خاص) كما عرفنا عددا من أدباء الغرب ، وأنني لأذكر كيف ألهمت مشاعري في ذلك الوقت كتابات أودن وأشعاره بفنائيتها الواقعية التي سبقت ايليوت إلينا . ولم يكن أدباء التعبير عن الأزمة هم من عرفناهم وحدهم ، ولكننا عرفنا بيرون وشيلي وكيكس

وبودليز ورامبو وفكتور هيغو ، وهكذا عرفنا أنواعا متعددة من الإبداع الفني وتخطينا مرحلة التأثير بماجدولين وغيرها من أعمال الادب الرومانسي .

ولم يستطع واحد من شعراء هذه الفترة من العرب أن يلفت نظرنا ، فحتى جبران تصورته كاهنا عجوزا يلبس مسوحا سوداء ويدرف الدموع أمام جثة ميتة . كان أدبهم ثورة عاطفية رومانسية أكثر منه تعبيرا عن ولادة الجيل الجديد من خلال الازمة وسنوات العذاب .

عبر كل هذه القراءات والعلاقات وملامسة الواقع الحي والاحتكاك به ، ومن خلال الصحبة الأدبية مع بدر شاكر السياب وبلند الحيدري وعبد الملك نوري وغيرهم ، بدأت مشاعرنا تجد لها متنفسا ، وبدأت تتبلور قيم معينة عن الادب والفن والحياة بوجه عام .

في هذه الفترة وقبلها بقليل كنت كمن يبحث عن الشكل الملائم للتعبير عن نفسه . . واكتشفت أن التعبير الشعري أقرب الي من أي شكل آخر . كان هذا الشكل أقدر على التعبير عما كان يجيش بصدري من قلق ومتساع أكثر مما يتفعل في عقلي من أفكار . كما كان تكويني النفسي من أساسه : الرؤية الشاملة للأشياء والنفوذ إلى جوهر الأشياء الصغيرة التي هي مادة الشعر وينبوعه . وهكذا كان الشعر أكثر ملاءمة لحركة نفسي الداخلية وأقرب إلى رغبتني في ضغط الأفكار والأحاسيس وتجسيدها . كذلك كانت قراءاتي الأولى التي فرضتها علي مكتبة جدي - وهو رجل دين - الغنية بكل دواوين الأقدمين التي كنت قد قرأتها قراءة مؤلمة معذبة لأنها كانت قراءة البحث عن شيء مفقود أحسه ولا أعيه فكان أن نجوت من الوقوع فريسة في شرك تأثيرها الكلي . أما أغاني القرية التي تركت في نفسي أثرا لا ينسى فقد كانت متطابقة مع إحساسي بشعر الحياة نفسها المتجسد في الناس والبيوت والطبيعة وحزن الكائنات الأبدني والظلال الهاربة للحياة التي تجدد نفسها في تعاقب الفصول .

لكل هذا لم يكن غير الشعر قادراً على إشباع رغبتني في التعبير
بالكلمة ! وأناي وان كنت لا أؤمن بإمكانية أن يولد الشاعر وفي يده
القيشارة ، وانما يمكن أن يولد من قلب ذلك الانسان الذي لا يتم التوافق
بين عالمه الداخلي والعالم الخارجي من حوله . ان التناقض الذي يمكن
أن يقوم حينئذ يولد عددا من الاحاسيس غير المصنوعة وغير القابلة
للتغيير . وفي اللحظة التي يكتشف فيها الانسان تناقضه مع العالم
الخارجي يبدأ في التمرد عليه . ومثلما يبحث النهر الدفين عن المكان
المناسب الذي يمكن أن ينبع منه ، يبدأ الشاعر الموهود في محاولة
اكتشاف نفسه . ان المهم هنا ، انما هو نقطة البداية . ان البدء في
محاولة فهم العالم ومحاولة تغييره ودفعه الى خارج نطاق النصائح
والتعليم والتربية ، ومحاولة التمرد عليها ومناقشتها ، وخلق نوع من
الحوار الصامت حولها ، كل هذا يلعب دورا في صنع عالم الشاعر القادم .

لقد بدأت معرفتي بالعالم في الحي الذي نشأت فيه ببغداد بالقرب
من مسجد الشيخ عبد القادر الكيلاني وضريحه وهو أحد كبار
المتصوفة . كان الحي يعج بالفقراء والمجذوبين والباعة والعمال والمهاجرين
من الريف والبورجوازيين للصفار . كانت هذه المعرفة هي مصدر المي
الكبير الأول .

ثم بدأ تعاملني مع الكتب ومع القراءة . وكمسافر في قطار
لا يعرف المدينة التي سيهبط فيها ، لم أتوقف عند كتاب معين أو نوع
واحد من الثقافة ، كان كل كتاب هو بعينه المدينة التي لا أقصدها .
كانت هناك محطات صغيرة أعتقد أن وراءها بارقا من أمل ، ثم اكتشفها
سرابا لا يروي ظمأ ، وهكذا كنت ، وما أزال ، مسافرا بلا عودة ، تتجدد
أفكاري على الدوام . كان التاريخ هو النوع الذي أحبه من القراءة ،
ولم أقرأه كركام من الوقائع أو الاحداث ، وانما كتجربة انسانية
واسعة ومتعددة الجنبات ، وكتجسيد لقضايا الانسان التي طرحت على
كل المجتمعات الانسانية الماضية . كذلك كانت الآثار واللقى التي ذابت

صورها في نفسي ، البقية الباقية على سطح هذا الكوكب من كل هذه التجارب التي خاضها الانسان واختفى كما تختفي اشباح الليل . حينما كنت أقف أمام كوب قديم أو قطعة عملة أثرية أو تصوير باهت الألوان ، كان يجتاحني احساس من انعدام الصلة بالعالم الخارجي ، وأروح افتش عن هذه الانار في نفسي ، ماذا بقي منها لدي ؟ كل هذه الاشياء القديمة تركها اصحابها ومضوا ، كانت هي الصورة الحية لعمق الزمن ، والشيء الوحيد الباقي من حياة الناس الذين عاشوا في زمن ما ، ان الفن وحده ، عصارة تجربة الانسان ، هو ما يتركه الناس بعدحياتهم .

وفي نهاية الاربعينات وقفت طويلا عند الادب الواقعي . كانت رواية « الأم » لغوركي هي أول عمل اجتذبني عندما اكتشفت أنه كتاب لم ينقل عن الكتب ، وانما عن حياة الناس وتجاربهم . ثم وقفت طويلا مرة أخرى امام الادب الوجودي ، وبالذات أمام كامبي وسارتر . كان الاصرار على الحرية ، وتجسيد صورة الثورة المستمرة من جانب الانسان ورفض التفاهة والسطحية والمجانية واللامبالاة ، كانت هذه الاشياء هي ما استوقفني عند الواقعيين والوجوديين ، وأحسست أنهم يعودون بالادب الى ذلك الفهم الانساني الشامل لكل ادب عظيم منذ الاغريق والعرب القدماء ، العودة بالكلمة ، من اجل منحها معناها الحقيقي من خلال حياة الناس وتجاربهم الحقيقية . ومن هنا كان عثوري على كثير من الاجوبة لاسئلة لم أكن اجد لها جوابا .

ولكن الشعر نفسه لم يكن غريبا علي منذ البداية ، ولا يمكن لشاعر أن يكون غريبا عن الشعر ، شعر الحياة وشعر الشعراء الآخرين .

كانت أغاني الفلاحين والحكايات الشعبية المنتشرة في الريف هي زادي الشعري الاول . وكان طرفة بن العبد وابو نواس والمعري والمتنبي والشريف والرضي هم أكبر من اثر في من الشعراء العرب . لقد وجدت فيهم نوما من التمرد على القيم السائدة ، والبحث عن أشياء لا يوفرها واقعهم أو مجتمعاتهم أو ثقافتهم . لقد عانى هؤلاء محنة

الوجود الحقيقية ، وعبروا عن انفسهم باصواتهم الذاتية لا باصوات
غيرهم . ورغم هذا فقد انتابني ازاءهم نوع من القلق حينما تبين ان
لقتهم كانت لغة مصنوعة ، كانت الاشياء التي يصفونها موجودة قبل
وجودهم وان كلماتهم كانت تفقد حضورها في نفسي وتحول الى دلالات
فقدت عندهم الكثير من اصالتها ، وانهم انطلقوا على اسوار عصرهم
عاجزين عن تخطي رؤياه وامكانياته . لقد كان الشكل الذي امدتهم
به ثقافتهم الشعرية وتراثهم الشعري شكلا مصوبا منسقا خلفته
رؤى واحتياجات ومفاهيم وجدانية وفكرية وموسيقية معينة . وفي
نفس الوقت الذي فتنني فيه قدراتهم على تخطي واقعهم الاجتماعي
والتعبير عن شخنائهم الوجدانية المتوقدة ، احسست بأن الشكل
الذي لم يستطيعوا تجاوزه كان قيداً على رؤاهم وعواطفهم المتمردة .
كان قيداً على رؤاهم ، كما صورتها ، انا منعكسة على صفحة نفسي ،
التي هي جزء من عالم مختلف وعصر متجدد . كما دفعني فهمي لموسيقى
الشعر المرتبطة بنوعية ومدى التجربة الشعرية ، الى البحث عن
ايقاع موسيقى خارجي يتسق مع ايقاع التجربة الجديدة ، تجربة
تقويض ابنية قديمة واختيار ائمن ما فيها لتشييد بناء جديد لحتمته
واكثر سداه ينعكس من واقع اجتماعي وفكري ووجداني مختلف .
كان لا بد وان تختفي هذه الثنائية الكامنة في القصيدة الكلاسيكية
الحديثة حتى تصبح موسيقى الشعر جزءاً عضوياً مكملاً للتجربة
الشعرية نفسها وبعداً ثالثاً يحمل نفس ملامح ايقاعها النفسي واساسها
الفكري والوجداني . ومن الشعراء الذين قرأتهم باهتمام بالغ : الجامي
وجلال الدين الرومي وفريد الدين العطار والخيام وطاغور . لقد
عانى هؤلاء محنة استبطان العالم ومحاولة الكشف عن حقائقه الكلية
من خلال تجربة التصوف المتميزة بالرؤية الشعرية النافذة . ثم كان
هناك شعراء معاصرون ومحدثون : اودن ونيرودا واراغون وابلوار وناظم
حكمت ولوركا وملياكوفسكي . لقد استوقفتني اشعار هؤلاء ، ليس
لأنهم مشهورون ، فقد سقط من حسابي شعراء مشهورون كثيرون ،
وإنما لأن اشعارهم بجانب أنها اشعار تحمل جوهر الشعر الحقيقي ،

تحمل قدرة النفاذ من خلال الموسيقى والصورة والرؤية الى وجدان الانسان المعاصر ، لانها تنبع - بإبعادها هذه الثلاثة - من تصور نفس هذا الانسان المعاصر لذاته ولواقعه ، الا انها تحتوي على نوع من الالتزام الواعي الحي النابع من داخل نفوسهم . ووجدت في أشعارهم كل خصائص بلادهم وقسائمها التي تصل بهم الى التصور الانساني الكامل ، خصائص الانسان الحي في تشيلي أو اسبانيا ، أشكال حياة الانسان في نضالاته وهزائمه وحبه ، ومن خلال هذه الجزئيات استطعت أن أتصور النظرة الشمولية في شعرهم ، هذه الشمولية التي هي نقيض للسكونية التي قد نجدها في أشعار شاعر كبير مثل ايليوت الذي ينعدم في شعره الاحساس بالصراع والجدلية . وكان اختياري لهم في نفس الوقت بمثابة دفاع عن قضية الالتزام في الشعر العربي بطريقة غير مباشرة ، عن طريق تجسيد كيف يمكن أن يكون الشاعر ملتزما وعظيما في نفس الوقت والتأكيد على أهمية فنية التجربة وجمالياتها .

وعندما غمر النور الواقع الانساني أمام عيني مع بداية الخمسينات كانت الصورة التي ارتسمت أمامي صورة واقع محطم يخيم فيه اليأس على كل شيء . وهكذا كانت أشعاري الأولى محاولة لتصوير هذا الدمار الشامل والعقم الذي كان يسود الأشياء . لم أكن أحاول البحث عن السبب الكامن وراء هذا العقم ، ولكنني اكتفيت بتصويره . وعندما تجاوزت مرحلة التصوير ، لم يكن ذلك مرتبطا بالعثور على مبرر اجتماعي للتمرد ، بل كان مرتبطا بالقضية الميتافيزيقية ، حتى لقد كان المفهوم الميتافيزيقي لرفض الواقع والتمرد عليه - دون الثورة - هو بداية الالتزام .

كان البحث عن الشكل الشعري الذي لم أجده في شعرنا القديم وكان التمرد الميتافيزيقي على الواقع جملة ، دون وضع بديل له ، والاشواق التي لا حصر لها ، والتطلع الى عالم تسقط فيه كل الاسوار بعيدا عن الشعارات التي استهلكت ، كان هذا البحث هو ما أدى الى

اكتشاف الواقع المزري الذي تعيشه الجماهير والى اكتشاف يؤسسها المفزع . وهنا كان لا بد من ضمور الباعث الميتافيزيقي في نفسي ونمو الدافع الاجتماعي والسياسي ، وكان هذا النمو انعكاسا وتفاعلا مع ما حدث في المجتمع العربي ذاته من تحول الى الثورة الايجابية نفسها . كنت اشعر في ذلك الوقت بانني اكتب مدافعا عن الحرية والعدالة للجماهير البائسة لا لثفسي . كنت افهم الالتزام : على أن الفنان مطالب من اعماق اعماقه ان يحترق مع الآخرين عندما يراهم يحترقون . أما الوقوف على الضفة الاخرى والاستغراق في الصلاة الكهنوتية فليس هذا من صفات الفنان الحقيقي في أي عصر من العصور .

لقد غمرت هذه الرؤية المتميزة كل المواضيع الشعرية التي كتبت فيها . فالموت المجاني الذي يضرب ضحيته دونما سبب مفهوم ، ذلك الموت الذي كان اشد ما يكون بروزا في « ايلاريق مهشمة » هذا الموت ، كان لا بد من فهمه وكان فهمه هو التمرد عليه . وفي « المجد » للأطفال والنايتون » و « اشعار في المنفى » و « عشرون قصيدة من برلين » و « كلمات لا تموت » كان هناك الموت من اجل الحرية ، أي أن الموت قد أصبح ثمنا للحرية وأصبحت هي ثمنا له ، أما الموت بالمجان فلم تعد له قيمة قط اذ أنه يجرد الانسان المحكوم عليه بالموت من كل قيمة ولا يصبح لحياته السابقة على الموت معنى أبدا . ولكن هذا الموت من اجل الحرية ، موت المناضلين الذي هو استشهاد نبيل ، لم ينفصل ابدا عن الموت الانساني . اذ لم يتحول هؤلاء المناضلون الى قديسين أو صانعي معجزات . وانما هم اناس بسطاء اتقياء طبيون مثل طيبة الارض وفي نقاء الجوهر ، لم يكن في موتهم منة على الآخرين وانما كان هذا الموت قدرا مفتوح العيون ، فقد اختاروه بانفسهم لانه الواجب وليس المصير أو الهدية التي يقدمونها للآخرين . ولكنهم تحولوا في أمين الآخرين الى ابطال لانهم جسدوا بموتهم الطريق الى الحرية واصبحوا رمزا اسطوريا للفداء ، لقد جمعوا كل فضائل المجتمع وجسدوا كل آماله واصبحوا الابطال النموذجيين . وهذا التصوير للموت يظهر

في « النار والكلمات » وفي « سفر الفقر والثورة » و « الذي يأتي ولا يأتي » بشكل استبطان ورحلة الى اعماق نفوس هؤلاء الابطال والشهداء واستحضار شخصياتهم النموذجية .

كذلك كان الاحساس القديم بأن الانسان انما يشبه قطرة المطر الوحيدة المنفردة تلقى مصيرها على الارض دون معونة ، كذلك الانسان الذي ترك وحيدا عاجزا ليواجه مجنة وجوده . وربما كان هذا هو نفس المفهوم الوجودي للنفي . وهناك المفهوم الثاني للنفي بمعناه الطبقي وبطله الانسان الفقير الذي ترك جائعا محروما عاريا ليواجه هذا المستوى من الحياة . وكان هناك النفي الثالث بمعنى ابعاد الانسان عن الارض التي ولد عليها وامتدت فيها جذوره . كانت هذه المعاني الثلاثة للنفي والغربة موجودة في اشعاري ، فقد احسست منذ البداية بغربة الانسان في العالم ، ثم اكتشفت غربة الفقر ومنفاه . ثم كان علي أن امر بتجربة الابعاد نفسها لسنوات طوال ومعاناة ابعادها الثلاثة معا .

ان الاحساس بالنفي والغربة لا يمكن أن يشعر به الفنان من خلال القراءة وحدها . فالشعور الميتافيزيقي عند الفنان لا يكون سابقا على التجربة ولكنه نتيجة لها . فالنفي والغربة التي يشعر بها الفنان وهو يجوب العالم بعيدا عن أرضه ، انما تعني أن يواجه الشاعر فقدان حريته وأن يواجه موته مع كل منفي جديد . ان النفي والغربة اذا ما طال بهما الامد قد يلقيان بالفنان في رحاب أرض خرافية وقد تستحيل العودة منها أبدا ، بل ان اشواق الحنين للعودة تبدو ساذجة أحيانا أمام الاعماق البعيدة التي غاصت إليها روح الفنان . اذ تصبح كل خطوة غربة جديدة في امتداد أرض الرحيل ، بل ان كل خطوة تبدو ايضالا جديدا نحو أرض الموت التي لا عودة منها ، وقد يظل الفنان يتنفس رائحة الموت الذي هو غريبته حتى بعد عودته ، سبظل يحمل منفاه داخله ، اذ أوقعت التجربة الخارجية في مأزق المعاناة الروحية الطاحنة .

ولكن الموت والمنفى لا يحدثان ولا ينتصبان فوق حياتنا دون محاولة الاجهاز عليهما ، دون التمرد ضدهما والثورة على ما يمثلانه في هذه الحياة . ولقد يمكن أن ننظر الى التمرد كحلقة أولى في العملية الثورية ، بالنسبة للفرد أو المجتمع ، ولكن التمرد لا يكون منطقيا ولا انسانيا ان لم تكمله الثورة . ان التمرد دون ثورة انما يشبه البهلوان الذي يقفز مبتعدا عن الارض ضد قانون الجاذبية ، ولكن الارض تشده اليها حتى تهد قواه دون جدوى . والتمرد بعد أن تكتمل الثورة انما يكون تمردا ضدها ، انة الثورة المضادة ، بينما الثورة ضد الواقع القديم كانت بالنسبة الى عملية ديمومة التمرد وتطوير له . هي عملية تتجاوز رفض الواقع الى محاولة تقويضه وبناء واقع جديد . هكذا كانت الثورة بالنسبة لي تمردا دائما حتى تكتمل ، ومن ثم تصبح الثورة دفاعا عن كيائها للمحافظة على روحها الخالقة .

وقد تبدو مشكلة الوجود والحياة ، فهمهما والمحافظة عليهما وتغيير مضمونهما هي المشكلة الاساسية للفنان وهنا تبدو قضية الحب — أو مشكلته — جزءا من هذه المشكلة . والفنان — كما نعلم — انما يعبر عن جوهر الكل والجزء معا . وربما لم تترك لي حياتي العاصفة التي عشتها الفرصة أو لم تمنحني ذلك الحق المترف للوقوف أمام قضية الحب كجزء منفصل عن كله للتعبير عنه . وفي اشعاري يظهر مفهوم — أو زاوية — أخرى للحب ، حب الام والارض والاطفال والوطن والانسان . اما الجنس فقد لا يكون مشكلة مؤرقة بالنسبة للفنان أحيانا . وهنا يتخطاه الفنان فلا يجابهه أو يعبر عنه منفصلا مجسدا ، وانما يتركه لكي يتوغل ويترسب في أعماق روحه لكي تتجسد حقيقته الانسانية الشاملة ، قوة دينامية خالقة للاشياء . وهذا ما كنت أحاوله دائما .

أن بعض الكلمات لتكتسب في عيني أحيانا صفات الكائن الحي ، فلا تكون مجرد كلمات مفردة ، اذ تضغط وتثوي فيها عوالم كبيرة ورؤى وذاكرات حتى تصبح أشبه بالقمم الذي حبس فيه العفريت

أو الجنى الذي هو الحياة . تظل مثل هذه الكلمات تطاردني وتفرض وجودها علي بصورة طبيعية كأنها جزء من ذاتي وليست عبئا عليها . وهي أحيانا رموز ومفاتيح لأشياء نسيت وماتت وترسبت في أعماق الروح ، وفي أحيان أخرى تصبح دلالات على أشياء غمِ موجودة في هذا العالم على الإطلاق أو أنني أتمنى أن تكتسب هذا الوجود :

لقد خرجت من المنزل ، فبادرني هو بالسكر

وكل نظرة منه تخبيء وراءها مئات المنازل وحدائق الورد (١)

عبد الوهاب البياتي

(١) البيتان لجلال الدين الرومي وهو من أعظم الشعراء المتصوفين ويعدى أيضا : جلال الدين مولوي . ولد في مدينة بلخ ، وتركها في طفولته أبان حملة المغول ، ليذهب مع والده إلى آسيا الصغرى ، وهناك استقر مع أسرته حتى توفي بها عام ٦٧٢ هـ (١٢٧٣ م) .

عن تجربتي الشعرية ♦♦

بقلم : عبد المعطي حجازي

لا أذكر أوائل شعري .. ولكنني ما زلت أذكر أن أول قصيدة لي صحيحة الوزن كانت محاولة صغيرة لتقليد رباعيات الشاعر المتعمد عمر الخيام .. وإن ثاني قصيدة كتبتها كانت في الحب ، ولم يبق منها في خيالي إلا أنني حاولت فيها قافية صعبة وخاصة في ذلك الوقت ، هي قافية « بيتا » .. وقد ظلت أكثر من شهر أحاول أن أقفي بها مقطوعة من عشرة أبيات فلم يتيسر لي ذلك إلا بصعوبة بالغة استعنت عليها بمختار الصالح ، وهو المعجم الوحيد الذي كنت أملكه في ذلك الوقت البعيد ، فلم ينجدني إلا بأربع أو خمس كلمات أذكر منها « نعت » و « شت » بمعنى شتيت .. وغير ذلك مما أعجزني أن أضعه في قصيدة حب رومانتيكية يكتبها عاشق في الرابعة عشرة من عمره ..

وعلى الرغم من نسياني لهذه الأشعار ، فأنا مازلت أذكر ذلك الجوّ الذي انطلقت منه . محاولاتي الأولى ..

كان جواً خشناً بكل ما تحمله هذه الكلمة من واقعية .. وإن أصف هذا الجوّ تفصيلاً بالطبع ، ولكن حسبي أن أشير إلى أهم عناصره التي ربما ساعدتني على تأمل تجربة اعتبرها تجربة متواضعة ...

بلد ريفي في قلب الدلتا الخصبة .. فقير لأن ميزة الخصوبة فيه تقابلها آفة كثافة السكان .. محافظ لأن رزقه وإن كان ضيقا إلا أنه مضمون ومن هنا القناعة والحاجة إلى المحافظة .. متطلع لفقره وقربه من المدن ، فلدى أهله حماس لتعليم أبنائهم حتى يجتازوا مصيرهم المحدود ..

بلد ريفي في قلب الدلتا الخصبة ... فقير لأن ميزة الخصوبة يطلبون العلم .. وفيه أبناء الأغنياء لا يكملون دراستهم ويتقلبون مع ذلك في نعيم آبائهم .. بلد كهذا يعرف الآراء الجريئة كما يعرف صرامة التقاليد .. يعرف نبالة الأغنياء وسخط المحرومين ..

أما البيت .. فقد كنت فيه أكبر الأبناء لرجل ميسور الحال .. كان والده الذي هاجر من شمال الدلتا بعد أن طردته والدته الخديوي توفيق من أرضه - يعده بطلب العلم في الأزهر ، ولكن جهده قصر بعد أن حفظ القرآن الكريم وألم بأطراف من الثقافة القديمة ، فتعلم حرفة الخياطة التي كانت تدر عليه دخلا يزيد عن حاجته وحاجة زوجته الأولى التي لم تنجب ، فعرف مغامرات الريفيين حين يأخذون أفضلا من مالهم ويذهبون بها إلى المدن القريبة يقضون فيها أياما ناعمة .. وظل هكذا حتى جاوز العقد الرابع فتزوج واندتت التي أنجبت له ثمانية أبناء أذاقوه في شيخوخته شظف العيش بقدر ما أسعدوه ببقاء النرية ..

وقد أورثه حلمه القديم في أن يتعلم حبا شديدا للكتب ، فكانت لديه تروة لا بأس بها من السير الشعبية ، وبعض مؤلفات القدماء كابن المقفع ، وابن عبد ربه ، وبعض كتب الطوائف والنوادر مثل « نكت الهميان في نكت العميان » وبعض دواوين الشعراء المعاصرين كديوان حافظ الذي كان والدي يفضل على شوقي ، ومجموعات من الصحف والمجلات التي كانت تصدر قبل ربع قرن في القاهرة ..

ماذا ورثت من كل ذلك ؟

ورثت احساسا مرا بالانقطاع .. فأقربائي قليلون في بلد لم يولد فيه من أصولي الا أبي .. ورثت احساسا مبكرا بالحداد حين تساقط خمسة من أخوالي موثى الواحد بعد الآخر .. ورثت تحسسا شديدا لما تنطوي عليه الاشياء من طزاجة ساخنة ولذلك فالصورة الريفية الاليرة لدي هي صورة الحقول المزدهرة الساكنة ساعة الظيرة .. ورثت شعورا حادا بالظلم ، ولكن ضعف جانبي ، واحساسي بأن هذا الظلم ليس عارضا وانما هو روح تتشكل بصور كثيرة حولا تجربتي الروحية في مطلع صباي من التمرد الى التقشف ، وان ظلت طبيعتي موزعة بين تقشف صارم وانطلاق جامع .. ولعل هذا هو مصدر فتنتي الاولى بأشعار الخيام الذي ربما كان تصوفه هو الحل الهدي وجده التمزق نفسه بين المتعة والتقشف .. ورثت عادة احترام الكتب ، واعجابا شديدا بأبي يصل الى حد الولاء ..



كنت في الخامسة من عمري حين وضعني أبي في الماء والبسني ثيابا جديدة ودفع بي لاحفظ القرآن ، فلم تمض سنتان حتى كنت أحفظ - نصفه ، ومن ثم تنقلت بين المدارس الابتدائية لاقضي بها خمس سنوات ، تقدمت بعدها لامتحان القبول في مدرسة المعلمين لاقضي بها سبع سنوات حتى تخرجت فيها وأنا في حوالي العشرين ..

والحق انني رغم هذا لم أحصل ثقافتي بطريقة منظمة .. فقد بدأت بداية مقلوبة حين قرات وأنا صغير كتب أبي القديمة التي ساعدني على قراءتها حفظي للقرآن الكريم ، وحين كنت أقرأ بعد ذلك ما تقع عليه يدي عن طريق الاستعارة في الغالب بنهم وبدون اطمئنان .. فلقد قرات معظم كتب عبد الرحمن بدوي قبل أن أقرأ كلمة لتوفيق

الحكيم .. وقرأت كل كتب الرافعي دون أن أقرأ العقاد أو طه حسين
إلا بعد ذلك بعدة سنوات .. وقرأت معظم أشعار الرومانتيكيين على
محمود طه ، وناجي ، ومحمود حسن اسماعيل بعد أن قرأت أشعار
الجاهليين ، وقبل أن أقرأ شوقي أو مطران ..

ورغم هذه القراءة المرتبكة كان وجداني يتجه شيئا فشيئا الى
الرومانتيكيين ، خاصة بعد أن دخلت تجربة الحب الاول بكل قسوتها
في بلد ريفي محافظ .. تلك التجربة الرائعة التي عانيت منها خمس
سنوات ، والتي ساهمت بقوة في بناء عالمي الداخلي والتي ظلت تغذي
وجداني بأثرها حتى وقع أهم حدث في حياتي حتى الآن وهو الهجرة
النهائية من الريف والاستقرار في القاهرة ..

ان وجودي كشاعر مدين لتلك السيدة الريفية الخالية البال التي
ربما لم تقرأ لي حرفا حتى الآن ، والتي كانت تكبرني بعدة أعوام
أهلتني للزواج بينما كنت لم أزل تلميذا ..

وحين كنت أرى أن هذا الحب بلا مستقبل فلم أصرح به لأحد...
بل كتمته ليزداد اشتعالا وتوهجا وليدفعني دفعا الى الشعر الذي
اكتسب قيمته في نفسي يقدر ما كفل لهذا الحب المحكوم عليه بالموت
من حياة .. لقد تقمص الحب ثوب الشعر الذي بقي لي حين كانت
محبوبتي تزف لرجل آخر ..

وهكذا ولدت كشاعر ولادة رومانتيكية برغم نشأتي الكلاسيكية
الصارمة ، تلك النشأة التي ستضطر الى الاختفاء لتعاود الظهور بعد
ذلك في صور أخرى .. وهكذا بدأت أعلم من تجربتي الخاصة أن
الشعر فن ذاتي يتحدث بأسرار الشاعر لا بأسرار سواه .. وأنه مع
ذلك قيمة أخلاقية إذ أنه يهب الحياة للأشياء الحية ، واذ يبني العالم
من جديد بناء لم أقنع قط بأن أقيمه في قصائدي فحسب .. بل

كنت ومازلت اتوق الى ان يتحقق في الواقع .. ولم لا والواقع نفسه مليء بالشعر !

هكذا الطموح في الحقيقة هو الذي قادني أحيانا للعمل السياسي . وهو الذي فتح أمامي باب التمرد الذي تيسرت لي ممارسته حين دخلت مدرسة المعلمين التي كانت موجودة في عاصمة الاقليم بعيدا عن القرية والتي كانت تزخر بحياة الطلبة العنيفة الشائقة ..

في هذه المرحلة الاولى من تجربتي الشعرية كانت فصائلي التي كنت أجد في كتابتها حذو الرومانتيكيين تتمرد تمردا غامضا على عالم أحس أنه عالم معاد وضيق ، وتمردا صريحا على النظام السياسي القديم الذي بدأت احتك به في ذلك الوقت وتصيبني منه بعض الاضطهادات . هذا على الرغم من أنني فشلت في أن أنخرط بصدق في أي تنظيم سياسي من التنظيمات التي كانت تعمل على تقويض النظام القديم ..

وإذا تغير النظام وانقض المعتكز اقتصر شعري على الشكوى من ضيق العالم والتغني بالغربة التي تأكدت حين هاجرت الى القاهرة وأن كانت قد اتخذت صورة جديدة ..



فوجئت بأن شعري الذي تعبت حتى صار له قلموس الرومانتيكيين في اللغة ، وطريفتهم في التصوير ، وتجاربهم الاثيرة ، والذي أصبحت بعض المجلات الادبية ترحب بنشره .. فوجئت بأنه لا يعجب الشبان القاهريين ..

كانوا يقولون لي .. ما معنى :

« الهيكل المهجور ، والصمت المضمخ بالظلال » .

وكانوا يقولون لي .. ان هذا البيت لا يعكس نفسك ، أو هو يعكس نفسا مفلقة .. ثم ما هي الصورة التي تريدنا أن نتصورها ؟

وبقدر ما حزننت على تعب العمر بقدر ما وجدت أن ما يقولونه صحيح ، خاصة وأن تجربة أيامي الأولى في القاهرة قد أمدتني بمشاعر وصور أخذت تلح علي في الظهور .. وهكذا بدأت أكتب « الطريق الى السيدة » أول قصيدة لي في الشكل الجديد ، واتجه الى ما يمكن أن يسمى بالموضوع لاختبر قدرتي على التحرر من عالمي القديم الضبابي ، وعلى الاندماج في عالم غريب ، فكتبت « مذبحة القلعة » وما لبثت أن وضعت يدي على النموذج الذي ظهر في ديواني الاول « مدينة بلا قلب » نموذج الغريب في المدينة ، خاصة بعد أن توفي والدي فأصبح إحساسي بالغربة قويا وان لم يصل أبدا الى حد القتامة .. ذلك لأن حنيني القديم لعالم واقعي أفضل عاد الى الظهور ، حين تهيات مجموعة من الظروف جعلتني أؤمن أيمانا عميقا بالاشتراكية والوحدة العربية ..

لقد أمدتني هذه العقيدة بالنموذج المقابل للغريب الضائع .. وهو نموذج الثوري المتيقن .. كما سألته على أن أعيد النظر في ثقافتي الكلاسيكية لاستفيد منها وخاصة في تجديد قاموسي الشعري الذي خرج عن قاموس الرومانتيكيين ، فلم يعد له الا أن يطعم بالقاموس الكلاسيكي وحتى يحمي نفسه من لفة الصحف التي ينخدع بعض الشعراء فيحسبون ان الشعر الجديد لا يحتاج الى أكثر منها ..

ولكن عثوري على النموذج الثاني وان كان قد فتح لي عالما جديدا في الشعر والثقافة والتجربة بعد عالم الديوان الاول قد أوقعني في صراع عنيف ، أو هو أحيا في نفسي الصراع العنيف بين ركوتها الى لذة الاستشهاد التي تبدو في تجربة الغريب ، وفرحها الجامح بالثورة وملكا العالم ..

صحيح ان هذين النموذجين ينبعان عن مصدر واحد هو التمرد على الواقع الكائن .. هذا التمرد الذي يظهر أحيانا عن طريق قطع

الصلات بين النفس وبين الواقع ، وأحيانا عن طريق تأكيد هذه الصلات
وتفديتها ..

وصحيح أن الغربة هندي لم تكن موقفا ثابتا أو اختيارا نهائيا ،
ولذلك ظل العالم اخرجي حاضرا يتراوح خلالها .. ومن هنا كان
الصراع الذي يتجنبه شعراء آخرون حين يرون انه لا حقيقة الا ما يرونه
داخل نفوسهم ، وإن الواقع وهم باطل ..

وقع الصراع بيني وبين العالم ، لأنني بقدر ما أرى الحق في نفسي
أراه فيما حوالي .. وبقدر ما تكتسب الأشياء وجودها من موقعها في
وجداني بقدر ما تتمتع بوجود مستقل أجد نفسي دائما مسوقا الى
الاقتراب منه واستكناه سره ..

وهكذا خلال هذا التردد بين وجداني وبين العالم تتردد في شعري
نغمتان رئيسيتان .. العزلة والاندماج .. التجاح والخبية .. الهزيمة
والانتصار .. العقيدة والنظام .. ويقوم الصراع بينهما ..

ومن الصدق أن أقول إن هذا الصراع في ديواني السابقين كثيرا
ما كان يقوم بين قطبين منفصلين .. وهذه هي المشكلة التي أحاول حلها
بإعادة تأمل التجربة وتحليلها لأحصل على إدراك منسجم للعالم ، يحول
هذا الصراع الغنائي اذا !مكن القول ، الى صراع مركب يتم داخل الرؤية
الواحدة بين عناصر مشتبكة ، فتبرز التجربة بقوامها الحقيقي ويتحقق
الاتسجام الذي أعتقد انه السمة الرئيسية في شعري الأخير ..

إن قضيتي الآن هي أن أجعل من الغريب والثوري شخصا واحدا
.. في الفكر وفي الشعر .. وكأنني في ذلك أسير في الطريق التي تسير
فيها الحياة نفسها .. إذ إن هذه الوحدة بين الغريب والثوري لم
تتحقق كما تتحقق الآن !

أحمد عبد المعطي حجازي

تجربتي الشعرية

بقلم : صلاح عبد الصبور

حديث الشاعر عن تجربته مع الشعر كحديثه عن تجربته مع الحب، كل جميلة بمذاق ، وكل قصيدة للشاعر هي غرام جديد ، يقترب منه وقد نفّس من نفسه أثقال تجربته الغاربة ، كأنه يواجه الشعر للمرة الأولى .

هذا إحساسي حين أقدم على الكتابة ، فأنا رغم عشريني الممتدة للشعر قارئاً وكاتباً زهاء عشرين عاماً ، ما زلت أواجه الإبداع بذات القلق والتلمس ، فإذا جادت علي الآلهة بالطلع - كما يقول فيرلين - سعيت حتى استمطرت الأبيات التالية له ، ثم أجدني أفصل شيئاً فشيئاً عن عالم الأشياء من حولي لأدخل عالم تصوراتي وأنغامي ، وحين تنتهي القصيدة أبدأ في اكتشافها من جديد ، وقد أعيد أنقح ، وقد أطوي الصفحات أو أمزقها ، ذلك حين يستيقظ في نفسي من جديد ذلك الروح الناقد الذي غاب زمناً عن أفقي .

وذلك الروح الناقد هو خلاصة التجربة السابقة ، هو ما اكتسبته خلال العقدين من الزمان قارئاً وكاتباً . . أين كان مخفياً ؟ لعله يختفي حيث يختفي الحزن الغابر والسرور المنقضي والذكريات الدفينة . ولعله هو الذي يكون نظرتي الذاتية للشعر ، وطموحي إليه ، ولعله هو الذي يتحكم في استقبالي لشعري ، وكل شعر .

وأظنني لم أدرك ان الشعر هو طريقي الاول الا في عام ١٩٥٣ ،
اما قبل تلك الفترة فقد كنت مشغولا بأشياء كثيرة ، كنت أحاول القصة
القصيرة ، والكتابة الفلسفية على نمط محاورات افلاطون التي قراتها
في مطالع الصبا بترجمة حنا خباز وفتنت بها فتونا ، ولكن في ذلك العام
تحددت رغبتني الادبية ، وارتبطت بالشعر ارتباطا بالتابع بالمتبوع .

وأنا ممن يظنون — وهم قلة — ان قول الشعر جدير وحده بأن
يستنفد حياة بشرية توهب له وتندر من أجله . وقد وهبت الشعر
حياتي منذ ذلك الامل . وجهدت حتى أصير شاعرا له مذاقه الخاص ،
وعالمه الخاص .

ولا أظن أنني فرطت أبدا في تقديم قرابيني للشعر . وقد يكون
قد قبل بعضها فجاد علي برضوانه ، أو أستقل شأنني أحيانا أخرى
فحرمني من جنته ، ولكني لم أتمهل في حجي اليه قط .

وكنيت أعتقد دائما ان عدة الشاعر هي رؤية شعرية حية ، وثقافة
معاصرة متأملة ، أو بعبارة أوضح وجدان يقظ وفكر لماح مدرب . الشاعر
بحاجة الى رضا الالهيين الاسطوريين ، ديونسيوس اله البداهة
والاحساس المنطلق والنشوة المجنحة ، وابولو اله الفكر والتأمل والمعرفة ،
أما البداهة النشوة فهي ظاهر القصيدة العظيمة ، ولكن تحت هذا
الظاهر باطنا عميقا نافذا .

ولكي يتيقظ وجداني أسلمت نفسي للحياة ، فعلمتني الشم والسمع
والتحسس ، والحزن والفرح اللذين يخلعان القلب ، ولا أظن أن تجربة
من تجارب الحياة الجميلة قد فلتتني ، حتى تجارب الغيبة في العشق
أو الفناء في المطلق ، فانا اذكر في سن الثالثة عشرة ان اصابتني نزعة
تعبدية طهرية ، وصليت ذات يوم صلاة بدائية استكشفت أفاظها
بنفسي حتى رأيت نور الله .

وكما عرفت نور الله عرفت نور الإنكار . وجربت المدة أن يحس الإنسان بوحده وتفرد في الكون ، وقد رفعت عنه العناية ، وتولى أمر نفسه بنفسه ، كأنه الريح المطلقة الخطى .

ولكي يتيقظ عقلي أسلمت نفسي لعالم الكتب ، وعودت نفسي النهم في القراءة ، وخطف المعرفة وأزوارها ، فأنا سائح في بحار المعرفة السبعة لا يهدأ مجدافه ولا ينطوي شراعه ، مفتون بالفلسفة ، محب للتاريخ ، مولع بالأساطير ، صديق لعلوم الإنسان المحدثه كعلم النفس والاجتماع والانثروبولوجيا .

والفرق بين الشاعر القديم والشاعر الحديث في رأيي أن الشاعر القديم يعتنق موهبته ، أما الشاعر الحديث فعليه حين يطمئن الى النغم في رأسه أن يصنع موهبته . وقد أعددت للشعر الى جوار ذلك كله قدر ما استطعت من المهارة اللغوية . استمدتها من قراءة القرآن والحديث ، ومن التجوال في شعرنا القديم ، ثم قلت لنفسي بعدئذ : يا نفس اكتبى ما بدا لك .



ما الشعر ؟

سؤال لو عرف اجابته احدنا لقطع الطريق على القبيلة كلها . لقد أدرك الجميع حتى سادات العظماء من أمثال شكسبير والمعري أطرافاً من جوابه ، ولذلك فلن أتصدى للإجابة الجامعة المائعة ، بل أحكي عن الجانب الذي أدركته .

الشعر هو صوت منفعّل . إنسان يتميز عن الآخرين بقدر ما يتشابه معهم . والانفعال المدرب هو عدة الشاعر . ولست أحب لنفسي ولا لأحد من الشعراء أن يكون صوته مندغماً ضائعاً في الاصوات الأخرى .

وعلة الموسيقى في الشعر أن الانفعال عندما يصل الى مداه لا بد له من التنعيم . اليس صياح الطفل حين يدخل ابوه منغوما موقعا . ولا مر ما كان النثر القني بالانفعال غنيا الى جوارده بلون من الموسيقى الخفية . وليس الفرق بين الشعر والنثر الا فرقا في نوعية الموسيقى . فموسيقى الشعر تتركز وتتواتر حتى تصبح لونا من « المصطلح » أما موسيقى النثر فهي مطلقة كاطلاقه .

وقد حاولت الشعر أول ما حاولته محاكاة للنماذج التي احببتها . وعندي قدر لا بأس به حاكيت فيه المتنبي . وقندر آخر لا بأس به حاكيت فيه أبا العلاء . ثم قدر آخر حاكيت فيه بعض الشعراء المعاصرين كإبراهيم ناجي ومحمود حسن إسماعيل . ولكني رغم إعجابي بهؤلاء الأربعة توقفت فترة من الزمن لأسأل نفسي : ما الشعر ؟ وقد وجدت كلا منهم قد أجاب على جانب من سؤالي . وكان توقفي أثر قراءتي لبعض النماذج من أدب الغرب ، فقد قرأت ريلكة في ترجمة انجليزية ، وقادني الصديق بدر الديب والصديق عبد الغفار مكاوي الى شعر اليوت وقصص كافكا . وتبلبل خاطري . ويئست ياسا مطلقا من شعرنا العربي أو معظمه . كنت أسائل نفسي في كثير من الأحيان عن علة إعجابي ببعض النماذج ، وأسفته لها ولمها بموسيقاها أو بأفكارها الدارجة وأحاسيسها الشائعة . وقد طالبت فترة التوقف حتى جاوزت الستين . وخرجت منها برغبة عارمة في المحاولة ، على أن احقق كل ما أصبو اليه . وكان ذلك في أعوام ٥٠ - ٥١ - حيث كتبت عندئذ قصائدي (شفق زهران - هجم التتار - الملك لك) .

وأنا كثير التأمل في شأن الشعر . متعدد المواقف تجاهه . كان الشعر في مرحلة هذه القصائد هو الرؤية العميقة والاحساس الدافئ . ولذلك كان ديوان « الناس من بلادي » غنيا بالانفعال . وفي المرحلة التي تلتها كنت أريد أن أقرب دور المفكر من دور الشاعر . وتمثل ذلك في ديوان « أقول لكم » . ثم حاولت أن أصل الى لون من التمازج

والتراخي بين الموسيقى والطلاقة التعبيرية ، وبين الاحساس والفكرة في « احلام الفارس القديم » ولو سئلت عن مدى توفقي في هذا الديوان لقلت انني استطعت فيه ان اصفي لفتي وانفعالي وافكاري من كل فضول . وقدرت في بعض قصائدي ان ارضي الالهين الاسطوريين كما ازمنت في مطلع حياتي .

أما مسرحيتي « مأياة الحلاج » فهي بداية خطواتي في طريق جديد هو طريق المسرح الشعري ، وأنا لا أحب المسرح الا شعريا ، ولا يعجبني كثيرا مسرح ابسن واتباعه من النافرين . واعتقد ان مسرح ابسن الاجتماعي الثري مثل « بيت الدمية » و « عدو المجتمع » وغيرهما ، هو مجرد انحرافه في تاريخ المسرح . ولذلك حديث غير هذا الحديث .

ما هي خلاصة تجربتي الشعرية ؟ لا أدري ، ولكنني أجدني قد جربت أشياء كثيرة ، وخضت في بحار الرمز أحيانا كما كشفت نفسي لشمس المباشرة أحيانا أخرى . وكتبت ألوانا من الشعر شبيهة بالقصة والبالاد ، وحاولت ألوانا من المعمار في القصيدة ، ودسست الفكر في الموسيقى ، وجربت السخرية وعرفت طرقها الشعرية . ولكنني ما زلت أعتقد أن هناك الكثير مما أستطيعه ، وأن تجربتي الشعرية لم تستوف تمامها بعد .

أتمنى أن أظيل ، ولكن ليس لدي ما أقول مما يتسم بالتجرد ، ولو استطردت لدسست نفسي في كل سطر . وما ذلك بحسن .

فمعدرة ...

صلاح عبد الصبور

القاهرة

تجربتي في الشعر

بقلم محمد الفيتوري

إذا كان الشعر موهبة ، وإذا كان مستقبل كل موهبة ، إنما يتشكل وفقا لقوانين خاصة ، تفرضها مجموعة الظروف والعلاقات الاجتماعية ، والتاريخية ، المحيطة بصاحبها ، فالذي لا شك فيه ، هو أن ذلك الصبي الأسمر القصير ، الذي ما يزال يلوح في مخيلتي الآن ، وهو يرقل في أعوامه الاثني عشر ، كان يحمل في قلبه ، وفي عينيه ، احساسا بتفرد ما ... من المبالغة أن اتسرع الى القول ، بأن كتابة الشعر كانت هدفا له .. ربما كان الشعر حينذاك ، حلمه الخيالي الغامض ، الذي لم تتحدد معالمه بعد ...

كان قد اتم حفظ القرآن الكريم كله ، من ظهر قلب ، تأهبا لدخول الأزهر الشريف ، كما تقضي رغبة والديه ..

وأذكر أنه عانى في حفظه كثيرا .. كم من مرة نسيه ، وعوقب على نسيانه أشد العقاب ، من عصا شيخه الضير السمين .. كانوا يعلقونه من قدميه ، في « الفلكه » - قطعة من جريد النخل ، مشدود الى طرفيها قطعة من حبل مرخاة عند الوسط بعض الشيء ، بحيث تتسع لقدمي مثله - ويأخذ اثنان من انداده ، يقفان هنا وهناك ، في الضغط عليها ، حتى تصير قدماه بينهما ، مسطحتين في وضع متواز ، وتبدأ عصا الفقيه ، حركتها البندولية ، صعودا وهبوطا ، فوق قدميه ، دونما

هواودة ، أو اشفاق لصرخاته وأناته الضعيفة المتقطعة ... ولم يكن « سيدنا » يكف عن ممارسة هذه العملية ، الا بعد أن تكون قد تعبت ذراعاه ...

ويعود الصبي الى بيته ، منكسر القلب ، متورم القدمين ، حاملا حذاءه الذي سيظل لبعضه أيام قادمة ، ضيقا عليهما ، تحت إبطيه .. وكان يفضيه كثيرا ، أن أمه وأباه ، لم يكوّتا يديان أقل تدمر ، وهما يريانه في مثل حالته البائسة هذه ، فلقد نذراه - وهو طفلهما الوحيد - لكتاب الله الكريم ...

وفي مرحلته هذه ، استطاع أن يعثر ذات يوم ، على كتاب ثمين في مكتبة أبيه . عثر على سيرة عنترة بن شداد . من يكون عنترة هذا ؟ وراح يلتهم ، بكل ما في روحه من فضول ، وجوع الى الحياة ، صفحات الجزء الأول ، ثم الجزء الثاني .. حتى أكمل بقية أجزاء الاسطورة الشعبية الرائعة ، ومنها عرف أن عنترة فارس لا يشق له غبار ، وأنه عاشق لأجمل صبايا قبيلة بني عبس « عبلة » وأنه أيضا - وهذا أهم - عربي أسود .. أسود مثله !.. واعد قراءة السيرة منذ البداية ، حتى أنه ليذكر الآن ، كيف استطاع عنترة ، الابن غير الشرعي ، لشداد ، أن يفرض ذاته ، وهو الشخص الضائع النسب ، ما بين الحرية والاسترقاق ، في مجتمع الجاهلية المتعصب ، الذي لا سيادة فيه ، الا للأقوى والاشرف والأغنى ، ولا حياة فيه ، للعبيد المساكين والفقراء : (كر يا عنترة .. أن العبد لا يحسن الكر ... كل وأنت حر) .

ووجدت الانفعالات الكثيرة ، الحبسية ، والمجهولة التي كانت تتماوج داخل رأسه الصغير ، في شعر وقوة وضخامة عنترة بن شداد - كما يتخيلها - متنفسا لها ...

ثم شعر أن هذه الشخصية ، قد أفرغت لكثرة ما عايشها . لم تعد تعطيه أحلامه ، أو تشبع نزوعه ، وكان عليه أن يبحث عن عنترة

آخر ، في كتاب جديد .. ووقعت عيناه على رحلة بني هلال من الشرق الى الغرب ، وتعرف على أبو زيد الهلالي سلامة ، والزناتي خليفة ، ودياب ، والأميرة الناعسة ، وكان يجد متعة لا حد لها ، وهو يشترك بخياله في المعارك التي خاضوها ، والمشاق التي تعرضوا لها خلال رحلتهم التاريخية ، وكثيرا ما استغرقت رؤيته فارس بني هلال الاسمر ، وهو يصول ويجول ممطيا صهوة جواده ، رافعا رمحه ودرقته ، منشدًا في الميدان :

يقول أبو زيد الهلالي سلامة

ولا كل من ركب الحصان خيال

ومن ثم عرف الطريق الى اشباع احتياجاته الروحية والعاطفية ، وقرأ حمزة البهلوان ، والأميرة ذات الهمة ، وسيف بن ذي يزن ، وفروز شاه ، وألف ليلة وليلة . ولما لم يجد المزيد منها ، بدأ يتقرب من بعض الكتب الأخرى ، التي تصور أنها قد تتضمن شيئا ، يبقى عليه عالمه الخاص ، الذي كان قد شاده لنفسه .. مفاسرات شيرلوك هولمز ، وطرزان ، وأرسين لوين ، وغيرها من روايات الجيب ، ويبدو أنه قد قرأ بالضرورة حينذاك، أعمالا أدبية عالمية ، مترجمة ضمن هذه السلسلة، مثل البعث ، وأنا كارنينا ، والحرب والسلام ، والام فترير وفاوست ، وغادة الكميليا ، وماجولين ..

الحق أن أياه ، لم يكن يضمن عليه أبدا ، بشيء مما يريد ، فقط حين يتعارض ما يحب أن يقرأه ، مع ما يجب أن يقرأه ، أو أن يتهدد مؤهلاته التي لا بد من توفرها فيه ، ليكون حد طلبه العلم الشريف .

وكانت الحرب العالمية الثانية ، تموت اختناقا في أيدي الحلفاء ، وأسماء هتلر والنازية ، وموسوليني والفاشية ، وستالين والبلشفيك ، وروزفلت وتشرشل والميكادو أشبه برموز الفوز، تتحدى مداركه ومستوى فهمه ، بكل ما تنطوي عليه ، من معان ودلالات .

ماذا كانت تعني الحرب بالنسبة له ؟ لا أكثر من الخوف ، من الشيء
المجهول ، من الموت ..

وشهدته حواري الاسكندرية وأزقتها ، وهو يتدحرج مع الهاريين
الى الخنادق ، لينزوي معهم بعيدا عن نيران الطائرات المفيرة ، التي طالما
روعت سكان المدينة الجميلة الهادئة ، خلال غاراتها الليلية المتواصلة ،
وطالما أحالت أحياءها ومبانيها ، الى خرائب وأنقاض .

وانتهت الحرب ... ودخل الأزهر الشريف ... ومارس أنماطا من
العلاقات والمعارف ، لم يكن قد ألفها من قبل ..

وفي زحام الفية ابن مالك ، ومتاكد النحو والاعراب ، وقضايا
الفقه والشريعة ، ومجادلات الفلاسفة والمتكلمين ، أحس بالغربة والحزن ،
يهبطان على روحه ، ويؤرقان أيامه ولياليه ...

وكتب حينذاك ، شيئا عن الحزن والغربة ، عرف فيما بعد ، أنه
ليس الا مقدمة الشعر .

كان هذا الشيء الذي كتبه ، وقراه على نفسه ، صورة طبق الأصل ،
لما قرأه الشعراء اخرين ، يسكنون بطون الكتب ، ويطلون عليه ، من شرفات
العصور .

طرفة بن العبد ، والنابغة الزبياني ، والمهلهل بن ربيعة ، وزهير
ابن أبي سلمى ، وعنترة بن شداد .. لكم كان سعيدا ، وفخورا ، حين
اكتشف أن فارسه وشاعره الاسطوري ، أحد أولئك الذين بلغ من عظمة
مواهبهم وسموها ، أن كتبت قصائدهم بماء الذهب ، وعلقت على
ستائر الكعبة ، وسميت لذلك بالملقات .

وقال له أحد شيوخه ، وقد لمس شغفه بقراءة الشعر ، ان شعراء
الملقيات ، ليسوا نهاية الشعر .. هناك شعراء الصعاليك ، ولا تنس أن
النسر ازداد عدوثة ، وجمالا ، بعد أن باركته حضارة الاسلام ..

واعجبه من هؤلاء ، الشريف الرضى ، وتلميذه مهيار الديلمي
والمعري ، وأبو تمام .. ورفض البحتري ، وأبا العتاهية ، وأبا نواس ،
وخلال قبوله ورفضه ، كان يمارس كتابة اشياؤه الخاصة ، التي كان
يسميها شعرا ، ويحرص على ان يضمناها دفتي كتاب .. وكما خيل
اليه ، انه شاعر ، خيل اليه انه عاشق ..

وكتب اكاداسا هائلة ، من الصفحات ، في بكاء حبه النائس ،
وشكوى زمنه الغادر ، وثناء شبابه الغض ، الذي زحفت عيه الشيخوخة
قبل الاوان .

وكبر قليلا ، وكبرت معه اشياؤه الخاصة ، احساسه بالحزن
والغربة والشعر .. وكان يزداد انطواء على نفسه ، كلما ارتطمت
عيناه ، بحقيقة جديدة ، من حقائق الحياة ..

(*) .. « دائما تحاصرني عيونهم .. تتابعني حيثما اسير ..
انهم يسخرون مني .. لقد فضضت سر الغز .. سر مأساتي .. انني
قصير ، واسود ، ودميم .. »

هكذا كان يقول لنفسه ، يفضح نفسه فقط ، امام نفسه ، وبعد
ذلك بأعوام ، استطاع ان يتأوه :

فقر أجمل .. وديميم دميم	بلون الشتاء .. بلون الغيوم
يسير فتسخر منه الوجوه	وتسخر حتى وجوه الغيوم
فيحمل أحقاداً في جنون	ويحضن أحزانه في وجوم
ولكنه أبداً حالم	وفي قلبه يقظات النجوم

لقد كان اليما ، مطعوناً ، الى حد الاختناق ...

(★) جميع الفقرات الموضوعية بين الأقواس ، والواردة في هذا المقال مأخوذة من
مذكراته الخاصة ..

ولم يكن يفوقه ، في احساسه الرهيب العميق الالم ، وقتامة الواقع ، الا شاعر واحد ، خلاق جميع الشعراء العرب ، الذين قرأ لهم فيما بعد ، شاعر واحد ، او شاعران على الاكثر .. الاول اسمه ابو القاسم الشابي ، والثاني اسمه الياس ابو شبكة ... لقد اعطاه الاول، نموذجا كاملا ، لقدرة الشاعر الصادق ، في التعبير عن تجربة الالم ، وفلسفة الايمان بالموت ..

واذا ما استخفني عبث الناس ، تبسمت في اسى وجمود

بسمت مرة كاني استل ، من الشوك ذابلات الورود

بينما اعطاه الشاعر الثاني ، نموذجا رائعا ، للقدرة على قهر الموت، والاستعلاء عليه :

وحملت تابوتي ، وبرت بمأتمي

« لا تستطيع معدتي هضم اشعار المازني والعقاد ، او حتى استاذهما عبد الرحمن شكري .. اما مدرسة ابولو ، فلا اجد في قصائد رائدها احمد زكي ابو شادي حاجتي .. صحيح ان لديه من الصور والاخيلة ما يشوقني .. ولكني اجد الصورة والموسيقى ، مضافا اليهما روح الشعر ، في القصائد القليلة التي قراتها للهمشري ، والتيجاني يوسف بشير ، انهما ويليها ابراهيم ناجي ، وحس الصيرفي ومحمود اسماعيل ، وصالح جودت ، هم الشعراء .

وعلى صفحات الاعداد القديمة التي عثر عليها من مجلات ابولو ، والامام ، والمقتطف ، واللطائف المصورة ، والمجلة الجديدة ، التقى بجبران خليل جبران ، ونسيب عريضة وفوزي المعلوف وايليا ابو ماضي وميخائيل نعيمة ، ونعمة قازان ..

« ان النكهة التي احسها في فمي ، عقب قراءتي لقصائد الشعراء المهجريين ، تحيرني .. هل هي نكهة الجديد ؟ .. هل هي امتزاج الجديد الحقيقي بالقديم .. »

« التأملات الفلسفية العميقة ، لجبران على وجه الخصوص .. ان كتابه « النبي » يجعلني احس بتقارب شديد ، بين افكاره وافكار نيتشه ، في « هكذا قال زرادشت » .. ربما كان جبران اكثر انسانية ، واصفى شاعرية ايضا .. انه غريب ، وحزين ، ومكسور القلب مثلي .. صورته التي رسمها لنفسه توحى بذلك .. ما اعظم ان يكون الانسان شاعرا ورساما ، في وقت واحد .. » .

« وتوقف طويلا عند جبران ، في « العواصف » و « الاجنحة المتكسرة » . وحين وقعت في يده قصيدته الطويلة « المواكب » فرح كالاطفال . وضمها الى صدره ، واخذ يتعبد لها في خشوع ..

« قد يأتي اليوم ، الذي اصبح فيه شاعرا ذا فلسفة ، ووجهة نظر في الكون ، وفي الحياة مثله .. جبران ذلك النبي الضائع ، ان جبي له لا يعادله جبي إلا لنعمة قازان » .

لماذا يا ترى ؟ هل لان جبران كان مسيحا يتعاطف مع المساكين والعبيد والضعفاء ؟ وهو يحس انه واحد من هؤلاء ؟ ..

وكتب في مذكراته ايضا : « لقد عثرت اليوم على شاعر فرنسي ، اسمه بودلير ، طاش له صوابي .. قدرته غير عادية على خلق الصور ، وتجسيد الرموز ، وتكثيف الحقائق والافاضات اللامتناهية فنيا ... انه ينفذ الى ما وراء الاشكال والمظاهر .. الاروع من كل ذلك انه كان يحب جارية سوداء ، اسمها جان ديفال .. شاعر ابيض يحطم الفوارق بطريقته الخاصة .. سيان كان من اجل الجسد .. او من اجل

الشعر ... ان شارل بودلير يقترب مني اكثر فاكثر ، كلما تغلغل في ديوانه « ازهار الشر » .. انني انتمي الى بودلير بصلة ما .. » .

وفي عام ١٩٤٨ ، كتب اول قصائده ، انطلاقا من الخط النفسي الذي قدر عليه ، ان يكون خطا فكريا ، فيما بعد ، وان يمضي فيه طويلا ، وان يكون اتجاهها ومسارا له ..

كتب « الى وجه ابيض » :

الان وجهي اسود

ولان وجهك ابيض .

سميتني عبدا .. !

وتنهذ مرتاحا ، لأول مرة ، فقد كان عبثا كل ماكتبه قبل ذلك ، مانشر منه والم ينشر .. كل ماكتبه قبل ذلك ، كان اجاضها لميلاد تجربته الانسانية الحقيقية ، التي يريد ان يتفنى بها ، وان يعلنها على الجميع ..

« أريد ان اكون صادقا ، مع نفسي اولا ، وان يكون ما اكتبه هو ما احسه .. غير انني اطمح الى ان اتعرف على الوجه الاخر لشقائي .. ولا تحسبوا انني وحدي قمعي الملايين .. » .

« ذات مرة التقيت في الخرطوم ، باحد مواطني ، ولم اكن قد رأيتة من قبل ، وليست لي به سابق معرفة ، انا لا اذكر اسمه الان .. وحين قدمني باسمي اليه صديقي الفنان عثمان وقيع الله ، ادهشني بثورته المفاجئة ، في وجهي .. قال كلاما كثيرا ، ماتزال تطن في اذني منه هذه الكلمات :

— ما هذا الشعر الذي تكتبه يا أخي .. لقد فضحتنا ... انني اكرهك .. »

« لقد اردت بالفعل أن افصح واقعنا الاسود .. ولن اسمح لنفسى .. »
نزيف هذا الواقع ..

وكان قد اصدر ديوانه الاول « اغاني افريقيا » ..

« أن محمود امين العالم اكثرهم جدية ، واحساسا بمسؤولية الناقد .. انني احمل له قدرا كبيرا من المحبة والتقدير ، غير انني اثق تماما ، في خطأ موقفه من هذا الاتجاه الشعري الجديد ، الذي تبلورت ملامحه ، في ديواني « اغاني افريقيا » هل الخطأ في الموقف ، أم أن الخطأ في التفسير ؟ في النظرية أم في التطبيق ؟ ..

قلت له ، وأنا اناقشه في مجلة الاداب : « انك لا تستطيع أن تتعمق مأساتي .. لانك لا تستطيع أن تعيش تجربتي ..

قال لي .. « انها مأساتك الخاصة ، تسقطها على قارة بأكملها .. على افريقيا .. انك شاعر مريض .. »

قلت له : المرضى كثيرون .. وأنا واحد منهم .. كلهم يعانون مثلي .. اقصد كلنا .. ثق فيما اقول . وأنا اريد - في هذه المرحلة من شعري - أن اتطهر من مرضي .. من مأساتي الخاصة .. بأن أبوح بها .. لقد جرؤت على أن اكسر الصدفة من الداخل ، ولذلك تجلني اغني مبتهجا بمادة حزني :

قلها لا تجبن .. لاتجبن

قلها في وجه البشرية

انا زنجي ، وابي زنجي الجد .. وامي زنجية

انا اسود .. اسود الكني امتلك الحرية .

قال لي : « انك تمزق القضية ، وتمزق الطبقة ، وتمزق الكتلة الجماهيرية الواحدة ، بدعواك أن هناك قضية منفصلة للسود .. ان العامل الأبيض ، والعامل الأسود ، ينوءان معا تحت عبء تاريخي واجتماعي واحد ، هو عبء الرأسمالي الأبيض ، والرأسمالي الأسود .. عبء الاستعمار والاستغلال .. فالقضية اذن ليست قضية أسود وأبيض ، انها قضية مستغل ومستغل ، ومستعمر ومستعمر » .

قلت له : هذا حق .. وحق أيضا ، هذه الوراثة والخصائص النفسية والفسولوجية .. هذه الأحاسيس والانفعالات الملتوبة التي انحدرت اليها مع عذابات التاريخ ..

ان بصمات عصر العبودية ، تركت اثارها على الأرواح أيضا ، وليس فقط على الأجساد .

وعلى الرغم من كثرة المتكلمين ، فقد ظل صوت محمود أمين العالم ، أعلى الأصوات ، وأعمقها في وجدانه ..

« لم تكتمل بعد اداتي الشعرية ، التي ينبغي أن تكون لي ، حتى أواجه تجربتي الانسانية .. ولا تزال رؤيتي الخاصة العامة ، لهذا العالم ، باهتة بعض الشيء ، محدودة بعض الشيء ، خرساء بعض الشيء .. أريد أن أرى العالم بعيون حادة ، تستطيع أن ترصد ظواهره ، وتتفحص خلاياه ، وأن تسجل كل ما فيه من تناقض وتضاد واختلال ... »

فكذلك كان يراه أولئك الذين أنا منهم .. ما لم أر بحواسي كلها ، فأنا ما زلت أحرص .. « موسيقي الشعرية ، في صخبها وعنفها ، ليست شيئا منفصلا عن كياني ، فلقد ورثت إيقاعات الطبول ، وارتجافات الدفوف ، ودقات النحاس .. من الذي يطلب مني أن أكون غير ما أنا عليه ؟

منذ قرابة خمسة عشر عاما ، لم تكن في افريقيا كلها ، دولة
واحدة مستقلة ، كانت شعوبا عظيمة نائمة ، وكنت اتصور اني اتحدث
اليها جميعا .. للعرايا الجياع والحفاة الجامدين الذين يضطجعون على
شواطئ الأنهار ، وفي الاكواخ القذرة المعتمة ، وفي المستنقعات الملونة...
كيف كان يمكن أن يصل اليهم صوتي ؟

ومع ذلك فلم أكن أبدا وحدي .. هنالك سيزار ، وسنغور ،
وديفيد ديوب ، وهم يكتبون أشعارهم باللغة الفرنسية .. سارتر
يتحدث عنهم معجبا بثورتهم وتمردهم وتحطيمهم لتقاليد وقوانين لفته
المتحضرة : « انهم حولوا الكلمة الأوروبية الى كلمة افريقية » ..!

هل لاني أكتب باللغة العربية ، يجب أن انفصل عن تراثي .. عن
ذاتي .. انني لا أشعر ، ولا أؤمن بوجود أي تناقض بين اسلوبي كعربي ،
ورؤيتي كافريقي .. بين موقفي وفضالي .. لأن جسرا بين انسانين ،
كلاهما منجذب الى مستقبل واحد ..

« لا ليس هنالك أدنى فارق ، بين الايقاع والشكل ، بين الرمز
والصورة ، بين الروح والمادة ، ان العلاقة بينهما هي علاقة الظل
بالجسد .. ولن تكون الكلمة شعرية ، وذات فعالية ، ما لم تستمد قوتها
من اتحاد هذين العنصرين » .. الاتحاد الذي لا انفصام له ... ومن
هنا ، فإنه لا جديد وقديم في الشعر .. الجديد هو الرؤية الانسانية
الجديدة ، الواقع الاجتماعي المتغير ..

« كم من مرة ، اكتشفت الزيف والضحالة والموت ، متخفيا وراء
شكل جديد ، شديد اللمعان .. وراء الصورة الملفقة ، والاحساس
المفتعل ، والنفمة النشاز ، وأحيانا وراء التجربة ذاتها ، وراء الشاعر
ذاته ..

« في مفهوم النضال الانساني ، يقول لينين ، أن الثورة ليست لعبة .. واقول أن الشعر ليس لعبة .. تكون شاعرًا أو لا تكون .. »

« الوحي بحقيقة الازواج الاجتماعية ، وادراك التناقضات التي تتفاعل داخل المجتمع الانساني ، والمؤثرات والعوامل التي تحرك التاريخ ، ثقافة ضرورية ، لابد منها للشاعر المعاصر .. أنه بغيرها يعزل نفسه ، عن حركة الحياة ، وكثير من الشعراء ماتوا ، لأنهم ظلوا داخل قواقعهم الذاتية .. ماتوا لأنهم ظلوا بعيدا عن الشمس والهواء .. »

والقليلون هم الذين تحققت لديهم هذه الاهداف ...

ناظم حكمت واحد من هذا القليل ..

في الترجمة الرائعة ، التي قام بها الدكتور علي سعد ، لأشعار ناظم ، وضعنا أيدينا يورع وخشوع ، على قلب الشاعر الانساني العظيم ، النابض بالحب ، والنضال ، والمروعة ..

يصفو ، ويعمق ، ويزداد حدة ، ويضرب في أغوار الحياة ، والتاريخ .. ويصبح شعرا حقيقيا ، وخلقنا فنيا رفيعا ، صوت المناضل الثوري ، كما انطلق ألينا فهي قصائده تارانتابو ، والكتاب ذو الفلاف القديم ، ورسائله الى زوجته ...

أبدا لم اقرأ شعرا اشتراكيا ، في مثل هذا المستوى من قبل ، ولا من بعد ...

« ليست النماذج والافكار الرجعية فقط التي ننتقدها ونرفضها وندينها ، بل أيضا النماذج والافكار الدعائية ، التي يتجرد فيها الشعر ، من جوهر الشعر ... »

« ما لم تتوفر الشعر عناصره ، فالقالات السياسية ، المباشرة ،
تكفي لتأدية هذا الدور .. »

« في السنوات الاخيرة ، أدركتني أزمة عنيفة ، أسكتني عن كتابة
الشعر ، وقد عرض لها صديقي الكاتب رجاء النقاش ، في دراسة
تفصيلية له ، سبق أن سرتها الآداب .. »

لقد بكيت وأنا أفرؤها .. كان رجاء قد لمس أوتارا حزينة في
نفسي .. رتكر الى بعض النقاط الصحيحة ، لأزمتي الفكرية والفنية
والنفسية حينذاك ..

« أعتقد أن الشعر يولد في الصمت ، ويموت بالصمت » بتنفس
في الجملة ، ويختنق بالعزلة .. الشعر مخلوق اجتماعي لا يعيش
في مناخ نفسي ، مليء بالثقوب والفراغات .

وفي السنوات الاخيرة ، كان لا بد لي من زلزال ، يحدث شرخا
عميقا ، في الجدار الذي انتصب ما بين نفسي وبين الشعر .. ووقع
الزلزال .

محمد الفيتوري

المصدر : هذه الشهادات منقولة عن : مجلة الآداب س ١٤ العدد الثالث . آذار
(مارس) ١٩٦٦ .

عن الشعر

عبد الباسط الصوفي

١٩٣١ - ١٩٦٠

نطفى الآن على ذاكرتي ، كلمات قالها لي ذات يوم صديقي المرحوم
الشاعر عبد السلام عيون السود :

« لا .. لسنا بأقل موهبة من بودلير أو رامبوا أو ملارمييه ؟ ولكن
ينقصنا شيء واحد ، ينقصنا المناخ الانساني .. » .

وتتداعى الذكريات امامي في موكبها الحزين ، وارجع منتقلا بالزمن
خمساً أو ستاً من السنين لأجد بجائبي ذلك الوجه الشاحب الملهم ،
وتينكا العينين الساهمتين كأنهما تبحثان عن شيء ضائع ، عن فردوس
مفقود ، وأرى ذلك الفم المرهف المطبق على أحاسيس .. وأحاسيس ،
وتعود الى اذني نبرات رقيقة فيها الكثير من العبث وعدم الاكتراث ،
وفيهما الجد كل الجد ، وفيها الالم ، نبرات تسمعها خلال النكتة
الرشيقة ، والروح المتوثبة ، فتوقن ان امامك شاعراً حقاً ، تذكر
كل هذا ، وتسمعني الذكرى كل هذا كالأصداء البعيدة في جوف
الأيام ، فتأخذني رعشة تتواتر بين جوانحي ، ويغمري جو من الخشوع .
لهذه الذكريات الهاجعات في ركن من ذاكرتي الحافلة : ولكن صورة
كثيبة تطفو باستمرار صورتنا نحن أصدقاء عبد السلام ، حين عدنا

بخطانا القلقة المتعبة من القبر الرطب الذي أُطبق بقسوة ولؤم على
جسد الشاعر المريض .

لا أدري لماذا أتذكر صديقي الشاعر الفقيد كلما فكرت أن أكتب
شيئاً عن الشعر ، لعل حياته ونظراته والطريقة التي غادر بها
العالم (١) بعض ما يلفت النظر في هذا الموضوع .

استمع اليه يقول ببساطة وصراحة تلمتين ، معبرا عن قلقه
العاصف :

فاين ؟ يا اين القبي عصاي ؟ الريح أدري

واستمع اليه في تمرده الحزين :

وجدتُ حتى جرحتُ السماء ولم أبقَ فيها على كوكب
وارسلتُ أغنيتي في الظلام ، ظلاماً ، بوجه الحياة ، القبي
واستمع اليه في نزعه الأخير :

قَدَرٌ ، أنبتَ الزنايق للثلج ، ولقيا الخريف للأنواء



انا.. يا صديقة متعب حتى العياء ، فكيف انت ؟
وحدي ، أمام الموت ، لا أحد ، سوى قلقي وصمتي

نغم أنساني حزين ، قد يضيع في أجواء العالم الصاحب ، وشحوب
وتعب يجنمان بظلهما الثقيل . والتعب العميق صفة بارزة في شعر

(١) أحرق الشاعر قبل موته جميع ما كتبه من شعر ونثر

عبد السلام . وانت حين تقرأ له تعتربك هزة عنيقة ، لآنك تتمثل
المأساة بكل ما تعني كلمة المأساة . وترى حقيقة أنه فقد المناخ الانساني
حسب تعبيره . أنه يلتفت هنا وهناك ، باحثا يكتف في أعماقه أجهاشا
مختنقا . وينطلق بلهفته انطاغية يفتش عن 'لواحة والظل ، عن الكوة
الضئيلة لينفذ منها الى فسيح من الارض بسوده السلام والحب
والسكنية ، ويعقد مناخه الانساني من السحاب الخير الميث والرحمة .
فماذا وجد في نهاية مطافه ؟ لنتركه يحدثنا هو بنفسه :

تلفت ، فإن وراء السياطِ سياتاً وخلف الحرابِ حرابٍ
وهذي المروفُ افاعٍ تفجُ عطاشاً ، ألا فطرة من شرابٍ ؟
الا واحة من ثنايا الجحيم تلوح ؟ ألا جدول في اليباب ؟
كان الفضاء ضريح يضيّق كأن الهواء عواء ذئاب
كان الحياة شعاع ضئيل يحشرج مختفياً في الضباب
تراني أموت ، تراني اهذي تراني اعدو وراء السراب ؟

المناخ الانساني .. المدينة الفاضلة .. الفردوس المفقود .. أين
توجد هذه كلها ؟ ستقولون أنها في مخيلة الشاعر فحسب ، أما الواقع
فغير ذلك . وسواء أكانت في مخيلة الشاعر أم في غيره ، فان هذا التصور
المثالي موجود في دنيا الناس . هذا التصور هو الذي يعطي الحياة
قيمتها الحقيقية ، وهو الذي يدفع الى المحاولة النبيلة ، ويفسر
السؤال الذي نطرحه دائماً : لماذا وجدنا مادعنا سنموت ؟ وبدونه
تبقى الحياة مجرد عبث فارغ ، مجرد آلية حيوانية ، قوامها الفرائز
والفرائز فقط .

التصور المثالي يفسر تجربة الشاعر الكبرى لفهم العالم والاندماج
الحار به . والشاعر في حركة دائبة ، يأخذ من العالم ويعطيه ، ومن
هذا الأخذ والعطاء ، يقيم نظره الخاصة ويستمد قدرته على التعبير .
الشاعر في حقيقته لا يكون في موقف حيادي تجاه العالم ولا يكون

موقفه سلبيًا ، فمجرد تصويره لوجود مثالي ، ايجابية ، وغد تختلف هذه الايجابية من حيث قوتها ومتدادها الا أنها ايجابية حقة يتحسسها تحسسا عميقا ، ويكتشفها في نفسه لهفة آمرة تهززه من الصميم ، فبترنم شعرا ويتدفق حبا جميلا .

أبرز صفة للشعر أنه جرس ، يتصل بذلك الجانب المتناغم من نفسية الانسان ، بهذا المنحى من مناحي ذاته المفعمة التي تؤلف سيمفونية كاملة ، ولا يخفى ما يعطي الترنيم من احساس حي ايجابي . يقولون ان الانسان غنى قبل أن يتكلم . فان كان هذا صحيحا ، ظهر بوضوح أن أول وسيلة طبيعية لشعور المرء بذاته ، وبالعالم هو الغناء والترنيم ولقد ظلت هذه الوسيلة من اغنى وسائل التعبير تشعرك دائما بان الذي خلق الحياة كان على حق ولم يكن يعبث . كنت دائما اقف امام كلمة (ديكارت) : « انا افكر ، اذن ، انا موجود » وكنت دائما لا ارضى عن هذا القول تمام الرضى ، ليس للفكر دلالة على الوجود ، اتما الدلالة الحقيقية - عندي - هي الحواس التي هي بمثابة النوافذ المظلة على العالم الخارجي ، وهي الصلة بيننا وبين ما هو خارج عنا ، تتوأكب حيالها الصور والالوان في عيد أبدي ، وفي امتلاء هذه الحواس يكون الامتلاء الفكري ، واذكر هذه الجملة : « ان النفس لحن » ولا اذكر على وجه الدقة من قالها ، ولعله (ملارمييه) ، وهذا يعني أن اللحن حقيقة لها كل صفات الحقائق وملامحها ، والشعر الذي أرى فيه ما في اللحن من احياء وتعبير ، شيء ينبع من صميم الانسان الذي يحب ويأسل ويكشف لغيره عن صفاءهم الانساني ، والشعر بذلك يختلف عن الفلسفة والعلم ، تبحث الفلسفة عن الغائية القصوى للأشياء، وتزخر مجالاتها الميتافيزيقية بالافتراضات المجنحة القوية ، وتنطلق بالتجريد والحركة الواعية النافذة الي صميم الحقيقة حتى تكشفها ، ولكنها تقف حينذاك وهي في رحلتها العقلية المنقبة ، ربما أهملت الحس وتجاوزت الالتحام الحسي مع الأشياء بلا مبالاة بل بشيء من الاشمئزاز أحيانا ، والعلم يسعى عن طريق التحليل والتركيب والاختبار العملي المحض ليكتشف القوانين

المسيطرة على الاشياء والحوادث ، ولكنه يترك على الارض. حيث أنت . والعلم والفلسفة يصلان بك الى الحقيقة ، ويقولان لك هذه هي ، أما الشعر فيعطيك كل هذا يموج بالنغم ، ولعل حادثة ارخميدس مثلاً جميلاً على ما نحن بصدده . . العلم والفلسفة هما في بحث ارخميدس وافتراضاته وتجاربه ، والشعر في صرخته الفرحية المتحمسة : اوريكا ، اوريكا ! وجدتها ، وجدتها !

في الشعر تحيا العالم كله في لحظات ، وتختزل جميع الحيوانات في هنيئاتها سكرى مفعمة ، وتغني الحقائق وترنم الافكار ، وتنطلق وراء الاشياء ، وتتضح كل امكانية فيك ، فاذا انت تحب وترقص ، أو تخشع خشوعاً عميقاً ونبسط جناحيك في الاجواء الرحيبة . . الشعر يقودك الى الله .

في الشعر شيء من الوثنية ، يجعل كل شيء روحاً خالقة موحية ، وقوة ضمنية ناطقة ، ويجعلك تشعر بالعالم ، وتختلط أقداسك بعناصر التراب بحرارة ، وتغيب روحك في اعماق السماء . فاذا بحواسك متمثلة ما في الجمال من طعم ولون ، وحركة وامتداد ، وبسمة وديعة ، ووقار وطيش ، يمزجك بالطبيعة فيبدو كل شيء ذا وحدة كلية . لقد ادرك (أندريه جيد) قيمة هذا الالتحام الحسي مع العالم ، فاندفع هارباً من التجريدات العقلية ومن صفحات الكتب الباردة وهبط الى الحياة يعتصرها فيصرخ : « تعال ، تعال ، يا صديقي ، لنحرق جميع الكتب في العالم » .

هذا هو الشعر الحق : ايجابية مطلقة وفرح طاغ ، وتحسس عفيف وتمثل كامل للكون كله ، وهذا التراث الكبير لشعر الالم الانساني ليس انهزامية ولا تهالكا إنما هو افراط في الثقة شديد ودلال جميل كدلال الاطفال ، وهو في الواقع يفترض نظرة ايجابية مسبقة عند الشاعر الرومانتيكي الذي سمي متشائماً . والشاعر يود لو تحققت هذه النظرية باقصى ما يمكن ، وشدة تعلقه بها باعتبارها تمنله هو ، تجعله

يحيا في شيء من التخبط والقلق وفي شيء من نفاذ الصبر ، ويخرج شعره في هذا اللون من الألم والتشاؤم الظاهريين ، ان الشاعر (جيته) انتصر على (فرتز) فتركه يموت وعاش حياته غنية حافلة من بعده ، هذا هو الشاعر الحق يحترق الموت ويقهر القلق والخوف وينتصر باستمرار .

لقد طرأ على الشعر هنا ما طرأ على شتى نواحي الحياة من تطور ، فدرج يحاول ، ولا بد له أن يصل الى القمة قريباً بأسرع مما نظن ، فيكون شعراً انسانياً حقاً ، والمرحوم عبد السلام افترض (المناخ الانساني) ليتم ذلك ، ونحن نحاول أن نحول من مناخنا هذا الحقيـر الجاف الى ذلك المناء الزاخر الانساني ، أي نحن نحاول الخروج باللفظة الشعرية ، فاذا هي معبرة عما في داخلنا من حياة انسانية ، واذا كانت طرق التعبير الشعري تختلف . وكل شاعر ينفرد بلون خاص من التعبير ، فبدوي الجبل له هذه الاشراقة المضيئة باللفظة وهذا السان الاسر في التركيب ، وهذه النظرة المتصوفة العميقة يتناول بها الحياة وبها أيضاً تتنوله الحياة فاذا هي في حمى من الصلاة والغيوبة :

رب ! روعي تليقة في سماواتك ، والجسم موثق مغلول

بعد الفرق بين اجسمي وروحي ، جسدي آثم وروحي بتول

البدوي يكاد يكون الشاعر الوحيد الذي تتمثل فيه صفة الفرح بالمعنى الذي شرحته سابقاً من ايجابية وتحمس عنيف للعالم :

يا ظالم التفاح في وجناتها لو ذقت بعض شمائل التفاح

وهو امام الخطيئة واثق ايجابي ، يعصرها فتدق قدسية وطهرأ في شيء من الاعتراف الجميل الذي أشبه باعتراـف الاطفال الابيض .

يا رب عفوك قد ائمت فخلني لغوايتي ، وتهتكسي ، وشرابي

فلقد تلمست الهدى ، لم يخفه في مخدع الشهوات الف نقاب

وفي (دميته المحطمة) شعور عميق بقدرة الفنان الخالق التي
نتصر على الالم كما انتصر (جيته) على (فرتر) :

وما اسكرت عيناك الا لانني سكبت بجفنيك القويين اسراري
وسحرك من حالي ، فيا بالنمم ندي ، بانفاس الرياحين ، معطار



وودعت، اذ ودعتك ، الطين وحده فيا نقمة الدنيا ، وبانقمة الباري

وهو امام الطبيعة ذلك المستغرق المتحمس لصورها الفطرية :

وظلال خضر ، وفوضى من الزهر ، تحدى جمالها التنسيقا
وحين يعبر عن اله ، تشعر انه يعبر كما يعبر الانسان العملاق عن الالم
فاذا هو تعبير عن الفرح المستتر :

من همومي ، ما يقيق على البعث ومنها الاله واسكرن

يعطيك ذلك كله ، في هذا الوضوح الكلاسيكي الجميل ، وفي هذه
العبرة الناصعة القوية ، والواقع ان الكلاسيكية الحية قد وقفت، عند
شاعرنا لا تجد بعده من يحملها ، واليه انتهت .

والاستاذ عمر ابو ريشة ينفذ اليك احساساته عن طريق الصور
الوافرة المتحركة ، في شعر عمر تنظر اولا لتسمع ، وفي شعر البدوي
تسمع اولا لتنظر ، انت امام عمر تلفي نفسك حيال (هوميروس)
صغير ، يمتد بنفسه الهوميدي ليرسم اللوحة الزاخرة . كل قصيدة
نواة اسطورة ، استمع اليه ، او بالاحرى انظر اليه في رثائه للملك
غازي :

شهقة الدجى وراء البوادي روعت خاطر الضحى المتهادي
ليس ينسى لتاريخ صفحة مجد انت سطرته بأسنى مداد
يوم هزت، آشور، في وجهك الطلق رماحاً ، رعافة الاحقاد

فُغمزت المومسات فهبت بالناجيد ، والقنا المياد
وترامى ، الحليف يصطنع السؤد وحياك بالرياء البادي
ما عرفنا الرجال تلجا للختل اذا حال جمرها لرماد

بهذه الصورة البدوية العنيفة ، والنفس الهوميري المترنم ، يفجر
اللفظة المصورة عن النغم ، ليقذفك الى قلب معركة او غزو بدوي تحت
ظلال القنا المياد . وفي قصيدته (طهر) تلمس هذه القدرة التصويرية
القوية :

الفيتها ساهمة شسارة تاملا
واللحظة في ذهوله مفروق تلملا
طيف على اهدابها كسرهما تنقلا
شق وشاح فجرها خميلة وجدولا



ناديتها فالتفتت نهذا ، وشعرا مرسلا

صور متحركة تختزن الجرس ، وهذا يدلك على ان عمر شاعر
انطباعي بالدرجة الاولى حتى حين يحدثنا عن شعوره الذاتي الخاص :

نجمة لاحت على البعد فيا نجمها الوضاء كن لي كفني

لنترك البدوي وعمر ، ولنقرع أبواب الاستاذ وصفي القرنfli . أنه
يوصدها أحيانا بقسوة ، ويهرع الى نفسه يتعرف ما فيها من غنى
ذاتي . فهذا شاعر يطبع قبل أن يكون انطباعيا كعمر ، يشعرك وصفي
بعنف التجربة وتوتر المليء ، وهذه الكبرياء المغلقة على نفسها حيناً
والفتوحة حيناً آخر على العالم الخارجي ، ولكنها فتحة جامحة تختطف
الكثير :

ثبأ من قال بالحدود عنالم الحر' لا يحد.

ثم نهرع من جديد الى الاغلاق على نفسها :

اتركوا للقطيع دنياه ينهم مطمئناً بالعشب والعشب تاصر

ان للسوط في دم تلعب جرساً ناعماً كالصدى ، وراء المزاهر

والكن وصفي هذا المتحفز دائماً لا يزال يبحث في أعماق نفسه ،
ليركن الى ايجابية عارمة :

سبح الصبح باسمنا اذ رأنا وانتشى الدرب يوم همت خطانا

صفق الجدول الصديق يحيينا ، ونادى فاقظ الاقحوانا

وهفا برعم" يسائل من يا أم ! قالت : أظنهم تبسنا

✱

نحن معنى الربيع ، نوراً ودفئاً وازدهاراً فمن رآه رأنا

ومضينا نستل من إير الور د سلاحاً ، يسهر : الأفقوانا

هذه النقة المكتفية ، وهذا الاحساس بالذات احساساً غير عادي ؛
وان كان مرتبطاً بقضية نضال تلمح فيه الشاعر قبل كل شيء ، من
وراء اللفظة الرشيقة والايماء المعبر ، والصورة الحية ، ولهجه الفخر
المتعالية . بيد ان وصفي المناضل تمتليء حواسه دفعة واحدة فيقف
ليستريح « ان درب النضال كان طويلاً » فيفتح ذاته ويلتهم ، ثم يعبر
عن ذلك شعراً له صفة خاصة من حيث الایماء واللمحة ، فيتحسس
المرأة حتى الثمالة :

شفة ، وقل سبهانها سجد النيذ لها ، واله

انه غني دائماً ، يطلق حواسه فيلتقط الاشياء بسرعة ، حتى حديث
المرأة عنده ليس هو بالحديث العادي :

سمرء، يوم تقول نيل جوارحي خدر يدغدغه الحديث الاسمر
اللون، لون الفجر، في كلماتها والطعم، واخجل البلاغة سكر

هؤلاء شعراء ثلاثة ايجابيون في الكثير ، تلك الابدائية التي تمر
بالحياة ، فلنتقل الى الرومانتيكية التي تظهر بشكل انهماكي ، وما هي
بانهمزية ، فيبدو لنا الاستاذ نديم محمد في (آلامه) يقطع من صدره
مزقا ويرسلها شعرا :

اتركوني، انحل شجوا واغرق نفثات في لجة من ضباب
اتركوني ، روحاً يعذبه النو ء ، وطيفاً يدميه فك اليباب
اتركوني ، اسلخ شعوري واسحقه، عذاباً، على الصخور الصلاب

كذلك صرخات متواترة مفاجئة تنهالك بيأس ، ثم يصف ذات حاله .

رئة مصها فم الداء ، فانهرت كطين رخو ، بيت خراب
وضلوع" كأنها قفص الطير ، عجاف ، مفتوحة الأبواب
ونضيج من زهرة القلب في الحلق ، مرير كأنه من صاب

انك تحس بالالام كأقسي ما يكون الاحساس بالالام ، ولكنك لو
تعمقت لرأيت ان هذه الحرية والمقدرة على تحقيق الكلمات وتصرفها
تدل على روح ليست منهزمة ، تتفجر أحيانا بعنف ، فاذا هو يصحو
ويلتصق بنفسه كإنسان ، كفنن ايجابي :

أيها المشفقون، لا تلمسوا الجر ح بصدري، فتوقظوا كبريائي

عبد الباسط الصوفي

المصدر : انار المرحوم عبد الباسط الصوفي - وزارة الثقافة - دمشق .

الشعر في حياتي

نازك الملائكة

- ١٩٢٣ -

سمعت أهلي يقولون عني انني شاعرة قبل أن أدرك معنى هذه اللفظة ، لأن جدي لاحظ عليّ أنني حين أتكلم بالعامية آتي بقواف كثيرة متلاحقة ، وكنت أحفظ اخوتي الأصغر مني أغاني باللغة العامية موزونة ومقفاة . وكان معي في البيت خال يكبرني بسنة واحدة وكنا صديقين . ورحنا نتبادل قصائد الهجاء باللغة العامية في سن مبكرة ، وأول قصيدة هجوته بها قد قتلها وأنا لم أزل في سن السابعة .

وفي هذه الفترة نفسها أقبلت على الفناء وحفظت كثيرا من الأغاني الشعبية العراقية مما يسمى بغزل البنات . وهذه الأغاني مما يمكن أن يفتى بالحن كثيرة متشعبة ، وكنا في اجتماعاتنا العائلية نغنيها . وأذكر أن أمي دهشت عندما سمعني أغني وتساءلت : من أين حفظت بنتي كل هذه الأغاني ومتى ؟

وفي حياتي كلها ارتبط الشعر بالفناء . وفيما بعد تعلمت العزف على العود ليعينني وأنا أغني عبد الوهاب وأم كلثوم .

وشاع في المدرسة أيضا انني شاعرة . ولست أدري من أين بزغت هذه الاشاعة لأنني كنت تلميذة خجولة لا أتحدث عن نفسي . وكانت

مدرسة اللغة العربية - وهي المديرية - قد لاحظت 'نني كنت شاردة في الصف أطلع عبر النافذة الى السماء . وقد حصل عدة مرات أنها أمسكت بوجهي بين يديها وخفضته قائلة : « لا تنظري الى السماء وانظري في الكتاب » . ولكن ذلك لم يجد معي ، وبقيت أطلع الى الاعلى ، فما كان منها إلا أن قالت لي : « لا بد لي أن أجعلك تكفين عن النظر الى السماء ، تعالي اليوم الى غرفتي واشربي الشاي معي » . وبالفعل أخذتني الى غرفتها وجاءتني بالشاي . غير أن خجلي منعني من شربه ، فأصررت على عدم شرب الشاي وبقيت أنظر الى السماء خلال 'لدروس .

كان هذا وعمرني عشر سنوات . وفي تلك السنة الحت علي زميلة طفلة معي أن أنظم قصيدة على اللوح ، فاستجبت لها ، ونهضت الى اللوح ، ونظمت قصيدة ذات وزن قصير ، وذهلت زميلاتي في الصف من قدرتي . والمؤسف أنني لا أحفظ هذه القصيدة الاولى ، وقد ذهبت مع ما ذهب من ذكريات الصبا . وكانت هذه أول قصيدة فصحي أنظمها .

ثم أصبحت في الصف السادس الابتدائي ، ونظمت قصيدة فصحي عن المرأة في ستة أبيات من البحر الخفيف ، ولم أكن إذ ذاك اعرف أسماء البحور . وعندما انتهيت منها أحسست أنني صنعت شيئا يستحق التقدير ، لأن الوزن كان مضبوطا ، كما أحست أذني بذلك . والقصيدة فصيحة . وقررت أن أعرض هذه المنظومة على أبي ليرى فيها رأيه . ووجدته جالسا يقرأ فوقفت وراءه ربع ساعة أتردد في اطلاعه على القصيدة . وأخيرا جمعت شجاعتي كلها وقلت : « بابا . لقد نظمت قصيدة وهذه هي . » وتناولها أبي ومر عليها بعينه ، ثم قال لي بخشونة ملحوظة : « لا تنظمي قصائد . وإنما اذهبي أولا وتعلمي النحور ، أنك تقولين (لكل مدح ثمين) وهذه غلطة نحوية شنيعة . ألم تتعلمي في المدرسة أن الصفة تتبع موصوفها في الاعراب ؟ »

وألتمني لهجته الخشنة وشعرت أنني أتمنى أن تنشق الأرض
وتبتلعني الشدة خجلي ، ولم أفهم وجه الخطأ في عبارتي لأنني كنت
لا أفهم النحو مطلقاً . وبعد هذه التجربة المريرة انقطعت عن نظم الشعر
وسكت محزونة .

ومضى أبي ساكتاً لا يذكرني بقصيدتي ولا يسألني أن أدرس النحو
الذي كنت أجده صعباً كل الصعوبة بسبب رداءة التدريس في المدرسة .
وفي السنة التالية دخلت المتوسطة ، وما كنت أصل إليها حتى ناداني
أبي فجأة ذات يوم : « نازك ! هاتي كتاب النحو وتعالني » . وظهر لي
فوراً أن أبي لم ينس قصيدتي وأنه قد قرر أن يدرسني النحو بنفسه .
وما كاد يفعل ذلك حتى تفوقت في النحو ، وأصبحت أحبه أشد الحب
وبت أسعد كلما درسنا موضوعاً جديداً لأنني كنت أكتب يوميات
وأستعمل قواعد النحو التي أتعلمها في الكتابة . وهكذا وجدتني قادرة
على نظم الشعر ، فكانت أول قصيدة قلتها تبدأ بهذا البيت :

الا يا قوم هبوا من رقاد مكثتم فيه أعواماً طوالاً

ويلاحظ عليها أنها تقليدية في أسلوبها ومضمونها ، وقد اقترحت
أمي أن أعنونها « يا قوم » ودفع بها إلى مجلة « الصبح » التي كانت
تصدر في بغداد وكتب تحتها « الثانوية المركزية للبنات - نازك صادق
الملائكة » وكانت تتألف من ستة أبيات وهي أول قصيدة تنشر لي .

وفي آخر السنة الدراسية الأولى المتوسطة نظمت قصيدة جديدة
تقدمت بها خطوة كبيرة إلى الإمام مطلعها :

هب النسيم يداعب الأغصانا وبدت ذكاء فابهجت دنيانا

وكان من الطبيعي أن أعرضها على أبي ، وأمي شاعرة معروفة
كانت إذ ذاك في أول حياتها الشعرية . وعند هذا وقع شيء مؤلم أشد

الايلام . فما كاد أبواي يقرآن هذه القصيدة حتى اعتقدا أنني سرقتها من أحد الشعراء الكبار المعروفين وتركز شكهما في الزهاوي والرصافي واستدعياني وقال لي أبي بغضب : « هل تجوز سرقة الشعر ؟ من علمك هذا ؟ » وأقسمت لهما بالله أن القصيدة قصيدتي وليس فيها بيت واحد مسروق . فقالت أمير : « بنتي أنت مازلت صغيرة وهذا شعر عال مكتمل ولا تقدرين على نظمه » . وعذبتني هذا الشك تعذيبا شديدا وصعدت الى سطح البيت - وكان الوقت صيفا - واستلقيت على سرير في الشمس ، ورحت أبكي بكاء شديدا وأشكو الى الله هذا الظلم الذي أنزله بي أبواي .

وأما أبواي فقد عكفا على ديواني الرصافي والزهاوي ، وبحثا بحثا مضنيا عن قصيدتي ، وأخيرا ثبت لهما أنهما ظلماني ظلما شديدا . وصعد أبي الى السطح وأحاطني بذراعه وقبلني قائلا : « بنتي أنا فخور بك . لقد أصبحت شاعرة مبدعة » . وأهداني مجلدا من مجلة كل شيء والدنيا واعتذر الي واعتذرت امي عن شكها بي . وكان عمري اذ ذاك ثلاثة عشر عاما .

وفي السنة التالية (الرابعة عشرة من عمري) أصبحت في الصف الثاني المتوسط ، ووقع في يدي كتاب ميزان الذهب في صناعة شعر العرب لآحمد الهاشمي . وهو كتاب في العروض . ففرحت به فرحا شديدا ، وحفظت بحور الشعر العربي كلها ، وأصبحت أمير الوزن وأسميه في أية قصيدة أقرأها .

والشيء الذي لم أحبه في علم العروض هو الزحافات والعلل الكثيرة التي يجب أن أحفظ اسماءها . وقد رفضت ذلك ولم أعبأ بها مطلقا ، لاسيما وأنني وجدتني في شعري لا أقع في أي خطأ لأن محفوظاتي من الشعر المضبوط الصحيح كانت تعصمني من الغلط فلماذا اتعب نفسي في حفظ أسماء التغيرات في بحور الشعر ؟

وخلال ذلك أصبحت أحب ان اتلو القصائد التي أحبها بصوت مسموع وأكرر تلاوتها كثيرا حتى أوشك ان أحفظها . وفي هذه الفترة قرأت قصائد خير الدين الزركلي الشاعر السوري وأحببتها ، مثل قصيدته :

لم تبق أيدي الحادثات ولم تذر
فعلام تضحك في سمالك يا قمر؟
وقصيدته :

متى ترى تبسم لي يا زمان إلا حنان ؟
أسلمتني لا انس لي لا امان للحدثان

وسرمان ما أصبح لي دفتر مختارات شعرية كلما أعجبتني قصيدة أثبتها فيه .

وخلال هذه السنوات لم انظم قصائد كثيرة ، ولكنني تقدمت تقدما مطردا في أسلوبي الشعري وقدرتي التعبيرية . وبدأت تنضح في شعري ملامح المدرسة الحديثة وبدأت اعرض قصائدي على أمي فتنقد التعبيرات الحديثة فيها مثل « قولى » والفجر مجنون ألمنى » . وكانت أمي تمثل المدرسة القديمة في شعرها لأنها كانت تعجب بجميل بشينة وكثير عزة والمتنبي والعباس بن الاحنف والبهاء زهير ، في حين كنت أنا اعجب ببديوي الجبل ومحمود حسن اسماعيل وعمر أبي ريشة وعلي محمود طه وأمجد الطرابلسي وسواهم .

وعندما انتهيت من دراستي الثانوية ودخلت كلية التربية أصبحت غزيرة الانتاج بحيث صرت انظم كل يوم قصيدة . وكنت اجمع قصائدي هذه في دفتر سميت « ديواني » . وفي الكلية عرف اسمي وشعري لانني كنت ألقى قصائدي في الحفلات . وكان شعري اذ ذاك يجري على أسلوب الشطرين الخليين والقافية الموحدة ، أو يستعمل طريقة الثنائيات أو الرباعيات ، مثل قولي :

ظلمة الروح وليل الخاطر وبقياء الشمس في الافق البعيد
روعت قلبي فعديا شاعري وترنم باناشيد الخلود

وكانت جرائد بغداد تنشر هذه القصائد وبدأ اسمي يعرف .
وعندما انظر الان الى تلك القصائد اراها بلا اسلوب معين لانني لم اكن
قد نضجت وكان عمري اذ ذاك تسعة عشرة عاما ولكن سمات المدرسة
الحديثة كانت طاغية على ذلك الشعر .

وفي سنة ١٩٤١ قامت حركة رشيد عالي الكيلاني واعلن العراق
الحرب على بريطانيا ، وكنت متحمسة اشد التحمس لهذه الحركة ،
ونظمت لها القصائد خلال شهر الحرب . وسرعان ما انهزم الجيش
العراقي امام بريطانيا ، ودخل عبد الاله ونوري السعيد على دبابات
الانكليز وكما الافواه ولم يعد احد يجرو على ان ينشر قصيدة في تأييد
رشيد عالي . ولذلك لم ينشر من شعري ذاك اي شيء ، وطوي مع
ما طوي من شعر الصبا . وقد بقينا انا ووالدتي ننظم القصائد سرا
في مهاجمة الانكليز والدعوة الى التحرر من ربقتهم .

وفي اخر ذاك الصيف اتفقت معي جريدة العالم العربي البغدادية
على ان تنشر لي يوميا قصيدة قصيرة تضعها في اطار في الصفحة الاولى
واستمر ذلك شهرا كاملا ، ثم رفضت ان اواصل النشر لانني كنت
اضطر الى نظم قصيدة يوميا ، ولاح لي ذلك تكلفا وتقيدا لم احتمله .
وفي ذلك الصيف نفسه دعيت الى القاء قصيدة قصيرة في اذاعة بغداد
فالقيت قصيدة عنوانها « الطيار » كان مطلعها :

اي طيئوف الالآت في رؤه فخلف الارض مريدا سسماه

ومضت حياتي في كلية التربية في سبيلها وكنت مستمرة في القاء
القصائد في حفلات الكلية . وكانت الصحف العراقية تنشر تلك القصائد

وكنـت احس أنني غير ناضجة وانني لم اصل بعد الى تكوين اسلوب ذاتي اتميز به بين الشعراء . وكنـت مكثرة أو شك ان انظم قصيدة كل يوم وقد امتلأ دفتر ديواني بعشرات القصائد .

وخلال ذلك كان الجو الشعري في بيتنا متدفقا خصبا : فأمي منهمكة في نظم القصائد ، وأبي ينظم الشعر على عادته ولكنه لم يكن ينشر منه شيئا الا ما نذر ، وجميل خالي مستمر في قرض الشعر . وكنا في أيام الصيف نجتمع في غرفة باردة انا وامي وجميل وننظم القصائد المشتركة ، وكانت طريقتنا في ذلك أن يبدأ كل منا قصيدة ذات موضوع يختاره بوزن ما . ثم نتبادل الاوراق ويضيف كل منا بيتا على ما نظم الاول ، ثم نتبادل الاوراق ثالثة ويضيف كل بيتا ، حتى اذا حل العصر تجمعت لدينا ثلاث قصائد مشتركة . وقد نشرت نموذجاً من هذه القصائد في ديوان والدتي « انشودة المجد » الذي طبعته بعد وفاتها . وكانت مناسبات الشعر بهجة لنا جميعا نستمتع بها ويستمتع معنا بها أبي واخوتي الذين كانوا في الغالب يميزون أبياتي من أبيات أمي وجميل .

وكنا أنا وجميل ننظم كثيرا من اصناف الشعر ، فكان يعطيني بيتا لاي شاعر ويسألني ان اتمه ، وافعل انا معه مثل ذلك . وكنا ننظم « الدوبيت » ونشطر الابيات ونخمسها ونستمع استمتاحا شديدا بذلك كله . والحقيقة ان كل ما كنا نفعل كان تمرينا لي في صباي على الاوزان المتنوعة والفنون الشعرية ، وقد جعلني مقتدرة على التصرف بالالفاظ والمعاني تصرفا كبيرا . وكل شعري في تلك المرحلة مما لم انشره في ديوان لانني اعتبره شعر الصبا غير الناضج . وقد نشر القليل منه في المجلات والجرائد التي كانت تصدر اذ ذاك .

وفي الكلية بدأنا نقرأ الشعر الإنكليزي . فقرأنا القسم الاول في كتاب اللخيرة الذهبية (Golden Treasury) في السنة الثالثة ، وفي السنة

الرابعة قرأنا مسرحية شيكسبير حلم منتصف ليلة صيف . وقد أحبت الشعر الإنكليزي أشد الحب وترجمت الى الشعر العربي « سونيتا » لشيكسبير هي الزمن والحب . كما ترجمت قصيدة توماس غراي مرثية في مقبرة ريفية وهي منشورة في مجموعتي الشعرية المطبوعة الأولى عاشقة الليل التي صدرت عام ١٩٤٧ .

وكانت سنة تخريجي في كلية التربية سنة ١٩٤٤ خلال الحرب العالمية الثانية . وقد نلت درجة الامتياز وعينت مدرسة في دار المعلمت الاولى . وكنت ماضية في نظم الشعر أعد نفسي لمستقبل فيه كنت واثقة منه . وكان شعري يحوز الإعجاب وتكتب عنه المقالات الكثيرة في العراق ولبنان ومصر . ولكنني لم أكن أعتبر نفسي ناضجة وإنما أطلع الى أن أصل الى مرتبة الإبداع .

وكنت ماضية في قراءة الشعر الإنكليزي منهمكة فيه . وكان يشترك معي في حبه أخي نزار . وكنا نشترك أنا وهو في غرفة واحدة تشاركنا فيها « الزنابير » التي شيدت عشاً كبيراً لها فوق باب الغرفة ، وكنا لا تؤذيها ولا تؤذينا الى درجة أنني كنت أضع يدي على الجدار فتسير الزنابير عليها . وكان الدين يروني يصرخون خوفاً علي ولا سيما أمي يرحمها الله .

وكنا أنا ونزار صديقين نقرأ الشعر الإنكليزي معاً . وقد درسنا اللغة اللاتينية واللغة الفرنسية وقواعد اللغة الألمانية معاً . ونزار كان شاعراً ولكنه مقل ولم يكن ينشر شعره . وقد دخل قسم اللغة الإنكليزية في كلية التربية . وكنت أقرأ كثيراً من الكتب التي يأتي بها من مكتبة الكلية ، ونتحدث عنها وعن الموسيقى الكلاسيك التي كنا نستمتع اليها ومعنا اختي إحسان . وكان الجو الأدبي في بيتنا رائعا كما يلوح من كل هذه الأجواء التي كنا نعيش فيها .

وفي تلك الأثناء قرأت المطولات الإنكليزية مثل The Prelude لوردزورث ومثل Paradise Lost لميلتون Childe Harold Pilgrimage للبايرون وسواها وقد أحببتها ورحت أتحدث الى أخي نزار حول رغبتني في نظم مطولة عربية . وقد أحب نزار فكرتي . وفي عام ١٩٤٥ بدأت انظم مطولة مأساة الحياة وأحبها نزار أشد الحب ، وقد بلغ عدد أبياتها ألفاً ومائتين ، وهي تعكس حزني الشديد الذي كنت عليه في تلك السنين ، والمأساة في القصيدة هي الموت ؛ فقد رأيت فيه أفجع مصير للانسان الذي يسلمه الموت الى الديلان ويفنى فلا رجعة له . وهاهنا الفكرة هي الفكرة نفسها التي قام عليها حزني في عاشقة الليل حيث كنت أرفض الموت رفضاً كاملاً لا يشاركني إياه بشر غيري ، لأن البشر كلهم يتقبلون الموت إلا أنا التي رفعت علم العصيان والتمرد على هذا الموت . وكنت خلال تلك السنين أعتقد أنني سأموت شابة نضرة في ريعان الشباب قبل سن الثلاثين .

وقد صورت في مأساة الحياة نهيمي في حب المطالعة واستجلاء الأسرار لأنني كنت في تلك المرحلة أكيل حياتي بعدد الكتب التي أقرأها كما يدل قولي :

**ودفنت الشباب والحب من أجل طموحي ولم أزل في هيامي
حرقاً الاطلاع تصهر أحلامي وإحساس فكري المتراكمي**

وتسير مأساة الحياة الى كثير من الظروف التي كنت أعيش فيها خلال نظمها عام ١٩٤٥ - ١٩٤٦ ، ومنها ظروف الحرب العالمية الثانية التي كانت تعذبني تعذيباً شديداً ، وقد وصفتها بصفحات كثيرة في المطولة ، وتحدثت عن الأطفال الذي ينتظرون عودة آبائهم من الحرب سدى ، وعن المدن الرائعة التي استحالت الى أنقاض ، وعن القتل المفتوح العيون كل عينين تلغزان مشري الحرب الإجرامية المخيفة :

عن جمود الرجاء في أعين القتـ	لى ولون الشرود والنسيان
العيون التي تحدق في اللا	شيء في غفلة من الأزمان
عن عيون كان فيها فتوراً	ساخراً من وجودنا المجنون
وعيون كاتها تقذف العد	سنة والموت في لظى وجنون
وعيون ترستب الصمت فيها	وانطوى خلف لونها الف سر
وعيون أخرى يضج أساما	ترمق الموت في ابتهاج وذعر
فوالعيون التي تحدق لا قعد	ر لها لا بداية لا نهاية
والعيون التي استحالَت رماداً	مطفأ ليس في تلاشيه غاية
اين أين المفتر من هاتنه الأعـ	ين من ألونها العميق الرهيب
إنها لا تنام لا تعرف المو	ت وتبقى في حقدِها المشبوب

وخلال إنجازي لمطولة مأساة الحياة بدأت أنظم قصائد عاشقة الليل . ولم أكن أدري أن ما أكتبه سيؤلف مجموعة شعرية هي مجموعتي الأولى التي ستطبع . وكنت أحب الليل وأفضله على النهار لأنه شعري غامض وفيه النجوم الرائعة وضوء القمر الفضي ولأنه رمز السكون والأحلام . وقد اتصفت قصائد عاشقة الليل كلها بالحزن والشرود والتمرد على الواقع والضيق بالمجتمع الذي حولي .

أما أسباب الحزن الذي يغلف عاشقة الليل فهي متعددة ، واحدها ضيقي بفكرة الموت الذي ينتهي اليه البشر كلهم ، وكنت لا أطيق ذلك مطلقاً وأرفضه رفضاً كلياً . والسبب الثاني لأحزاني ضيقي بالاستعمار البريطاني للعراق وكرهي للحكومة العراقية التي يمثلها نوري السعيد وعبد الإله . وسبب ثالث لأحزاني هو وضع المرأة في المجتمع العربي وفقدانها للثقافة والحرية ، ونظرة الناس اليها . وسبب رابع لكآبتي وعذابي احتقاري للجنس والزواج واعتقادي بأن الحب يندس روح

الانسان لما وراءه من حسية وهي فكرة تتجلى في قصيدتي « مدينة الحب » في عاشقة الليل . وهناك أسباب أخرى متفرقة هي المسؤولة عن نبرة الكتابة والعذاب في مأساة الحياة وعاشقة الليل .

وفي سنة ١٩٤٧ ظهر عاشقة الليل وهو اول اثر شعري طبع الي ، وقد طبع في بغداد طباعة رديئة ، وفدتم له اختي إحسان التي كانت اصغر مني سناً وكان عمرها إذ ذاك لا يتجاوز العشرين . وكنت أكره المقدمات ، وكان هناك أدباء غير قليلين يحبون أن يقدموا لمجموعتي ، ولكنني آثرت أن تكون أختي هي التي تقدمها على أساس الرابطة التي تربطني بها .

وكنت أنوي أن تطبع مأساة الحياة بعد عاشقة الليل . ولذلك نشرت إعلاناً عنها في آخر المجموعة . ولكنني آثرت أن اطبع شظايا ورماد قبلها لا سيما وأنني كنت عازمة على إعادة نظم مأساة الحياة ، وقد بدأت ذلك سنة ١٩٥٠ دون أن أتمها ، ولذلك تركت هذه المطولة فلم تطبع إلا سنة ١٩٧٠ بعد أن فات موعدها وتضاءلت قيمتها الشعرية بمرور الزمن .

وفي عام ١٩٤٧ نظمت قصيدتي المشهورة « الكوليرا » . وكان وباء الكوليرا قد انتشر في مصر ذلك العام ، وكنت أسمع المذيع يعلن عدد الموتى بالوباء يومياً ، فلما بلغ العدد ثلاثمائة تأثرت تأثراً شديداً ونظمت قصيدة عنوانها « الكوليرا » جعلتها من شعر الشطرين في رباعيات إن لم تخني الذاكرة لأن القصيدة موجودة في دفائري ببغداد وأنا الآن مقيمة بالكويت . وعندما انتهيت من القصيدة لم تعجبني ، ولاحت لي باردة فاترة لا إحساس فيها . وكنت أحس أنني أريد أن أنظم قصيدة ثلاثم عدد الموتى بالوباء وتعبر عن شعوري تعبيراً كاملاً . وأخذت القلم وكتبت القصيدة « فاشلة » .

وبعد أيام أعلن المذيع أن عدد الموتى في مصر بلغ ستمائة في اليوم ، فانفعلت انفعالاً شديداً وقررت أن أصف انفعالي في قصيدة أوئل أن

تكون أفضل من القصيدة السابقة . ولست أتذكر الآن الوزن الذي اتخذته لها ، وقد يكون الوزن الخفيف في رباعيات . ولكنني عندما انتهيت منها شعرت أنها لا تقل إخفاقاً عن القصيدة السابقة لأن إحساسي ما زال متأججاً ولم أعبر عنه قط .

وفي يوم الجمعة ٢٧/١٠/١٩٤٧ تكاسلت في السرير وسمعت المديع يقول إن عدد الموتى بلغ ألفاً في اليوم الواحد . وعند هذا كدت أبكي وفقرت من السرير وتناولت أوراقاً وقلماً وغادرت بيتنا الذي يكون مليئاً بالحركة والأصوات كل جمعة ولجأت الى بناية كانت تبني الى جوار بيتنا فصعدت الى سطحها وجلست على دكة فيه ورحت أنظم قصيدتي المعروفة « الكوليرا » وبدأت هكذا :

سكن الليل

اصغ إلى وقع صدى الأثاث

في عمق الظلمة ، تحت الصمت ، على الأموات

وقد اخترت لها وزن الخبب وهو المقطوع من المتدارك . وقد لاح لي أنني إذا نوعت عدد التفعيلات من شطر الى شطر فسانظم قصيدة مبتكرة أهم ما فيها أنها تعبر عن إحساسي . وكنت سمعت المديع يعلن أنه لم يعد من الممكن دفن الموتى بالأسلوب القديم لضخامة عددهم وأنهم أصبحوا يكسدون الجثث في عربات تجرها الخيول . وكنت أتخيل وقع أرجل الخيل وهي تسير ، ويلاحظ ذلك منذ مطلع القصيدة . وقد استعملت التكرار لإحداث التأثير المطلوب :

الموت الموت الموت

تشكو البشرية تشكو ما يرتكب الموت

وما كدت أنتهي من نظم القصيدة حتى هزعت بها الى اختي إحسان التي كانت أول من قراها . وقد أبدت إعجابها الفلمر بها ، وقالت لي

إنها قصيدة مبتكرة عظيمة وإنها ستثير ضجةً عند نشرها . وكنت أنا أرتعش حماساً ، وأشعر أنني قد أعطيت الشعر العربي شيئاً ذا قيمة كبيرة . وذهبت بالقصيدة الى أمي وقرأتها عليها ، فقالت لي إنها موزونة ولكنها خالية من أية موسيقى . ولم تستمع أمي إلا لشرط ذات الأطوال المنومة ونصحتني ألا أنشر هذه القصيدة لأنها ستسيء الى سمعتي الموسيقية في الشعر .

ثم إنني قرأت القصيدة على أبي فسخر منها سخرية شديدة واستنكرها واستهزأ بها على مختلف الصور وتنبأ لها بالإخفاق الكامل ثم صاح بي :

وما هذا الموت الموت الموت ؟

لكلّ جديد لذّة غير أنني وجدت جديد «الموت» غير لذيذ

وراح إخوتي يضحكون . وصحت أنا بأبي : « قل ما تشاء ؛ إنني واثقة من أن قصيدتي هذه ستغير خريطة الشعر العربي » . وكنت كما يلاحظ القارئ مندفعاً أشد الاندفاع في عبارتي هذه التي رددت فيها على التحدي بالتحدي .

ولقد كان من الممكن أن تنشر قصيدة « الكوليرا » في عاشقة الليل لولا أنني وجدتها تختلف في روحها وجوها عن هذه المجموعة الأولى لذلك أجلتها الى شظايا ورماد الصادر سنة ١٩٤٩ ببغداد . غير أنني مع ذلك قد أعطيت القصيدة الى مجلة العروبة في بيروت فنشرتها وعلقت عليها في العدد نفسه .

وأحدث نشر عاشقة الليل صدى كبيراً واكتشف الجمهور فيه شاعرة غضة تفتح . وكتب عنه مقالات كثيرة . وما كادت أشهر قليلة تنصرم حتى بدأ في حياتي الشعرية اتجاه جديد يختلف عن اتجاهي في عاشقة

الليل . فمن الحزن الهادئ وظلام الليل انتقلت الى مرحلة جديدة هي مرحلة العاطفة المتفجرة العنيفة . وقد اتخذت لنفسى شعاراً من قول الفيلسوف الألماني نيتشه : « ما قيمة فضيلتي إن كانت لم تستطع أن تجعل مني إنساناً عاطفياً ؟ » وقد رحت أنظم قصائد كثيرة متأججة العواطف أطلقت عليها كلها عنوان « شظايا » فكانني كنت أحترق وتلك هي البقايا . ومثال هذه القصائد قصيدي « جحود » التي قلت فيها :

بل أنا آفاق	من شعور عفيف
وأنا عماق	من خضم مخيف
المقاييس	ليس تعيني
الأحاسيس	هي قانون

ومنها أيضاً قصيدة « قبر ينفجر » التي قلت فيها :

هذي العيون حذار منها إنها	خلف الجفون عميقة أغوارها
هذي العروق حذار من فورانها	فقدأ سيصرخ في المدى إعصارها
هذي الشفاه حذار من سكناها	فقدأ ستجتاح المدى أشعارها
هنا القواد حذار من غفواته	فوراء رقدته الحياة ونارها

وكنت أنوي أن أسمى المجموعة « شظايا » . وفجأة جاءت في حباتي فترة حزن وركود فنظمت قصائد مثل « عروق خامدة » و « رماد » و « وثبة يوم نافه » و « جامعة الظلال » و « أجراس سوداء » و « غرباء » و « أغنية الهاوية » و « جنازة المرح » . وقد لاح لي أن الأفضل أن أعنون المجموعة شظايا ورماد لتشمل المرحلتين معاً . والحقيقة أن الرماد غالب على الشظايا في هذه المجموعة وذلك لأنني حذف أكثر قصائد « شظايا » فلم أدخلها فيها .

وعندما صدر شظايا ورساد في ٢٣/٨/١٩٤٩ استثار ضجة عنيفة في الصحف داخل العراق وخارجه . واكبر أسباب ذلك أنني دعوت فيه إلى الشعر الحر ووضعت الموازين وأثبت أسماء البحور التي يمكن نظم هذا الشعر منها . وكانت دعوتي عنيفة جارفة ودعوت فيها إلى تطوير أوزان الشعر وتطوير اللغة التي يكون عليها أن تركض مع الحياة فإن لم تفعل ماتت واستحقت التحنيط .

وكانت المقالات والدراسات التي نشرت ما بين مؤيد ومعارض ، إلا أن دوائر الشبان رحبت بالفكرة ترحيبا حارا وبدأت أقرأ في الصحف قصائد من الشعر الحر تحمل اهداءات إليّ . وبدأ الادباء خارج العراق يكتبون عني المقالات الضافية باعتباري شاعرة مجددة وصاحبة دعوة لتطوير الشعر العربي .

بعد ذلك انصرفت إلى كتابة أبحاث النقد الأدبي متناولة الشعر العربي المعاصر بدراسات جديدة جادة خالصة ، مثل « هيكل القصيدة » و « الجذور الاجتماعية لحركة الشعر الحر » و « الشعر والموت » و « منبر النقد » . وكنت أنشر أبحاثي في مجلة الاديب ببيروت أولا ثم تحولت إلى مجلة الاداب .

وفي هذه الاثناء قل الشعر في حياتي ، أو لم يقل — كما هو الواقع — ولكنني طويت أكثره ، فلم أنشره بحيث لو أردت أن أطبعه الآن لاستغرق ذلك عدة مجموعات شعرية . ومهما يكن من أمر فأنني لم أصدر مجموعة جديدة حتى سنة ١٩٥٧ عندما طبعت دار الاداب ببيروت قرارة الموجة ، وقد صدرته مقدمة فلسفية أدت فيها حوارا بين شخصين هما « أنا الأولى » و « أنا الثانية » . وفي هذه المقدمة أعطيت المفتاح الفلسفي لحياتي الشعرية إذ ذاك إلى الناقد والقارئ ، وإن لم أجد حتى الآن من استفاد من ذلك المفتاح وفتح به القفل المغلق الذي هو شعري .

وفي سنة ١٩٦٨ طبعت دار العلم ملايين مجموعتي الشعرية شجرة القمر ، وهي تختلف اختلافا كبيرا عن قرارة الموجة لأنها مجموعة باسمه

يغلب عليها حب الحياة والفرح ولان الوسائل الفنية اختلفت عنها في المجموعة السابقة . فعلى حين كانت قرارة الموجة تستعمل الالوان المعتمة والاسلوب الغامض والنظرة القائمة الى الحياة ، جاءت شجرة القمر غناء متفائلا بالطبيعة وتصويرا حسيا لها يبرز اثر الحواس وصوبا غارقة في ظلال سحرية :

هناك كان يعيش غلام بعيد الخيال
إذا جاع يأكل ضوء النجوم ولون الجبال
ويشرب عطر الصنوبر والياسمين الخضل
ويملا أفكاره من شذى الزنبق المنفعل
وكان غلاماً غريب الرؤى غامض الذكريات
وكان يطارد عطر الربى وصدى الأغنيات

والحقيقة انني قد عثرت على السعادة في مجموعتي شجرة القمر بعد ان اكدت في المجموعات الثلاث السابقة وفي مأساة الحياة أنها غير موجودة ولا اثر لها . والقصيدة التي اعلنت فيها العثور على السعادة هي قصيدة « البعث » وهي قصيدة حب ضاحكة تفجرت فيها بالعاطفة الى حبيب عزيز بعد ان كنت مغلقة القلب لا ابادل أحداً حبه كما تدل الأبيات التالية :

نغمي كان جدولا سكري ال	ماء يشاب ليس يسقى المطاشا
ضن ان تسبح العصافير فيه	واهان الضحى وصد الفراشا
وورودي لمت رحيقا عير	لا وآلت لا تمنح الاحراشا
خزنت في عروقها قطرات ال	عطر بخلا بشهدها وانكماش
وورودي التي تفص بما في	لاه من العطر والرحيق الثمين
انت اخجات في تموجها لخص	ب عبودية العير السجين

انت علمت عطرها سكرة التجب	سوال علمتها اشتعال الحنين
انت نبهت غفوة الفل في حق	لي وبخل البنفسج المفتون
ذلك الحب لم احدث به قط	غديرا او ربوة او حقلا
لم اصفه لثلة تطعم اللب	سلك من قلبها وتسقى الظلا
فرت ان تعرف العصافير اسرا	ري فاسلمتها السكون المملا
لم اقل للغدير انك اصفى	وكتمت الضياء انك اغلى

وهذه القصيدة من شعري سنة ١٩٥٧ وناريخها في شجرة القمر غلط لانه مكتوب فيها انها نظمت سنة ١٩٦٢ بعد رواجي بعام واحد . والحقيقة انها منظومة قبل الزواج في سنة ١٩٥٧ ، وقد دلت على ان مشاعري تغيرت تغيراً جذرياً وذلك هو الذي جعلني اوافق على الزواج بعد اضراب طويل عنه سببه آرائي الفجة في الحب والزواج .

وتصور قصائد شجرة القمر قام ثورة ١٤ تموز في العراق وفرحي الشديد بها ، وهو فرح صورته في قصيدتي « تحية للجمهورية العراقية » وهي تبدأ :

فرح الأيتام بضممة حب أبوية

فرحة عطشان ذائق الماء

فرحة تموز بلمس نسائم ثلجية

فرح الظلمات ينبع ضياء

فرحتنا بالجمهورية

ولكن انحراف الثورة الى الشيوعية الحمراء ، في عهد عبد الكريم قاسم وزمرته ، جاء وشيكا وبات الارهاب الماركسي سيفاً مصلتاً على الأعناق ، كل من لفظ كلمة « العروبة » او « الاسلام » يستحق القتل .

وإذ ذاك نظمت قصيدتي « ثلاث أغنيات شيوعية » صورت فيها الإرهاب الشيوعي بانهام الأبرياء لمجرد كونهم غير شيوعيين وقد قلت فيها على لسانهم :

فهذي الروابي ، وذاك الطريق

وهذا الدجى كلهم عملاء

وسوف تفتش حتى الأريج وحتى المطر

تقلب حتى خيوط الضياء ولون الزهر

وتفضح ما دبرت كل جاسوسة زنبقه

وما روجته العصافير بالرقص والزرقه

وإنا نتعلم أن القمر

تأمر فلننصب المشنقه

وبعد عام ١٩٦٨ دخلت في المحاق ، وانقطعت عن نظم الشعر ما عدا قصائد قليلة لم أكن راضية عنها وكان يلوح لى أن الشعر بعيد عن حياتي كل البعد حتى خفت أن أكون انتهيت شعريا .

وفي آخر سنة ١٩٧٢ تلقينا أنا وزوجي الدكتور عبد الهادي محبوبة بطاقة تهنئة بعيد الفطر المبارك وكان مرسوما عليها صورة لمسجد قبة الصخرة وهو تحت الاحتلال الصهيوني . فاتفعلت انفعالا شديدا ، وتناولت البطاقة وقلبته وكتبت عليها نحو ثمانية أشطر من الشعر من بحر الرجز وتركتها على مكتبي وأويت الى السرير وفي الصباح التالي وجدت نفسي محتسدة لاتمام الأشطر فاذا هي قصبدة بعد الصمت الطويل . ومنذ ذلك الوقت انفجر الشعر نائية في حياتي فأنجزت ثلاث مجموعات شعرية الأولى هي الصلاة والثورة وقد طبعتها دار العلم للملايين ببيروت سنة ١٩٧٨ ، والثانية عنوانها يغير ألوانه البحر وقد طبعتها

وزارة الثقافة والفنون بـبفداد سنة ١٩٧٧ والثالثة لم تطبع بعد وعنوانها دم على الزنابق .

وفي هذه المرحلة الجديدة تطور شعري تطورا سرنى فأصبح مليئا بالصور ، واتجه اتجاها دينيا صرفيا لم أكن أعرفه في حياتي السابقة ، وأصبحت أطلق اسم ملكى على الله سبحانه تعالى . كذلك أسميه حبيبى ولكن هذا النداء غير مختص اخنصاصا كاملا بالله وإنما 'ستعمله أيضا في نداء أي حبيب سري .

ومن القصائد الصوفية ما وجهته إلى الرسول صلى الله عليه وسلم مثل قصيدتي « زنابق صوفية للرسول » وهي قصيدة حب مليئة بالصور الحارة التي نضفي الحب على الرسول . وقد رمزت إليه بالطائر « احمد » الذي نزل عندي على ساحل البحر في بيروت سنة ١٩٧٤ .

ويغلب على هذه المجموعات الشعرية انتلات انفعالات نحو فلسطين وقضيتها ، وقد وقفت حياني عليها ، مثل « سوسنة اسمها القدس » و « أفوى من القبر » و « تم يتفجر العسل » و « عناوين واعلانات في جريدة عربية » و « مرايا الشمس » و « سنابل النار » وسواها .

وبعد فانا الآن على حافة انفجار شعري جديد يتغير فيه أسلوبى على عادتي طوال حياتي ولكن لم يحن الوقت للتحدث في هذا بعد . ولذلك سأسكت والصمت أحبانا شعر نائم يوشك أن يستيقظ ويملا الدنيا موسيقى وعبرا وجمالا .

تجربتي الشعرية ومفاهيم الحداثة

سامي مهدي

أقول ابتداء : ان تجربتي الشعرية سبقت مفهوماتها ، فأنا لم أبدأ الى « تطبيق » أي مفهوم سابق عليها ، ولم أخضعها لأيّة منظومة نظرية جاهزة .

هذا يعني أن ما سأقوله هنا ليس إلا « وصفا نظريا » لتجربة شخصية تحكمها حيوية العملية الشعرية ، وتطورها التجربة ، وتغنيها المفومات .

وفي ضوء ذلك أقول : ان الشعر عندي مزيج من « الرؤية » و « الرؤيا » و « الذاكرة » و « الحلم » وكتابة القصيدة دفقات متواصلة من « الوعي » و « اللاوعي » ، وأعتقد أن هذا هو واقع كل كتابة شعرية تستحق هذه التسمية .

ليس معنى ذلك أنني اتبنى « موقفا وسطا » بين اتجاهين . أحدهما يعني بالوحي أو الإلهام ، أو الجنون ، أو الكتابة الآلية ، وثانيهما يعني بالوعي ويكتب القصيدة بناء على فكرة سابقة جاهزة فيصنعها صنعا ، هذا ينحدر من أصول رومانسية وهذا يرجع الى أصول كلاسيكية ، بل معناه التمسك بحقيقة الكتابة الشعرية التي هي مزيج من هذا وذاك .

ذلك ان القصيدة تنبثق ، عندي ، انبثاق ينبوع ، تتجمع مياهها في الباطن العميق قطرة قطرة ، وتتفاعل عناصرها ردحا من الزمن

لا أتحكم فيه ، قبل أن تنفجر في لحظة مناسبة . وهذا يعني أنني لا أقصر نفسي على الكتابة . وحتى حين أكتب بناء على فكرة سابقة ، كما يحدث أحيانا ، فأنني أدع هذه الفكرة حتى تتفاعل داخليا ، وتنبثق على النحو الذي وصفت ، في قصيدة .

على أن اللحظة المناسبة التي أعني ليست اللحظة السورالية ، بل هي لحظة أخرى تمرق ، عادة ، في وقت من الصفاء الذهني والارتياح الجسدي ، وقت مفعم بالشفافية والنشوة ، تنطلق فيه الدفعة الأولى . فتتبعها أخرى وأخرى ، ثم يحاول الوعي أن يقيم مصداق تمنع المياه المتدفقة من الاندياح في شعاب تضيعها .

أنا أفعل ذلك ، لأنني أحرص على أن يكون لقصيدتي شكل واضح وبناء محكم . صحيح أنني لا أ تدخل ، ضرورة ، في اختيار النسل ، وأترك القصيدة لتتشكل كما تريد ، ولكن ما أن تفعل ذلك ، وتقطع شوطا فيه ، حتى يبدأ الوعي بمراقبتها ، وضبط سياقها ، واحكام منطقتها الداخلي .

والي ، الى لغة الشعر ، نظرة قد تكون خاصة بي ، وقد يشاركني فيها غيري . فأنا أرى أن اللغة ليست كيانا مستقلا عن القصيدة ، بل هي عنصر من عناصرها الأساسية ومعنى ذلك أن « شعرية » القصيدة لا تكمن في اختها ، بل في تكوينها الكامل .

وأرجو الا اخطيء حين أشير هنا الى شيء أسميه « كيمياء القصيدة » ، وأعني تفاعل عناصرها ، ومنها اللغة ، تفاعلا وظيفيا أشبه بتفاعل العناصر في مركب من المركبات الكيماوية ، والمعطى النهائي الناجم عن هذا التفاعل هو الذي يحدد شعرية القصيدة ، ويعين الوظيفة التي أدتها اللغة ، شعريتها أو لا شعريتها .

لذلك لا أميل الى تقسيم اللغة تقسيما قريبا الى لفتين : شعرية ولا شعرية ولا أقبل بتجزئة لغة القصيدة الى مفردات وجمل ومقاطع في معزل عن « كلبة القصيدة » اذ ليس ثمة لغة شعرية خارج القصيدة وقبل اكتمالها وتحولها الى كيان محدد مستقل . وهكذا لا تكون اللغة ومفرداتها وجملها غابات في حد ذاتها ولا يضطر الشاعر الى اصطناع الزخرفة والتزيين ، أو البحب عن لقاء لغوي مفتعل أو الانسياق وراء لغة انفعالية محض ، بل بمارس حرية الخلق ممارسة كاملة . وينتهك المعايير الادبية الجامدة . وهكذا تنتفى كل قصيدة (أعني لا وهي القصيدة) لغتها الخاصة ، وتنظم العلاقات بين مفرداتها ، سواء اكانت هذه اللغة نثرية ، وفق المعايير الخارجية ، أم شعرية .

تري ما موقع هذا كله من مفهومات الحدادة ؟

أعتقد أنها تقع منها في الصميم . فللحدادة ، عندي ، ليست مفهومات جاهزة أستقيها من هنا وهناك ، بل هي حدادة روح ، وحدادة نظر ، وحدادة تجربة . انها أفق مفتوح لا تحده مفهومات قطعية ثابتة ، ولا أفكار أحادية الجانب ولا صرعات مؤقتة عابرة . انها تجربة حية تعاش ، مصدرها سؤال داخلي مقلق يضع الشاعر أمام ذلك الأفق ، وما على الشاعر الا أن يختار دبله .

أما دليلي فخمسة مبادئ توصلت اليها بالاطلاع والتجربة والدرس والمقارنة :

أولها : أن للشعر أفقا فسيحا لا تحده حدود المذاهب الفنية والنظريات الجمالية والمناهج النقدية .

ثانيها : ان لشعر كل لغة ، بل لشعر كل أمة ، خصائص معينة . فخصائص الشعر الانكليزي ليست كخصائص الشعر الفرنسي ، وهذه ليست كخصائص الشعر الألماني . بعض الخصائص يعود الى اللغة

وقوانينها الخاصة ، وبعضها الآخر يعود الى خصائص الأمة وتاريخها وتراثها الروحي والمادي . ولذلك اختلف الشعر الأمريكي عن الشعر الانكليزي على الرغم من كونهما يكتبان بلغة واحدة .

ثالثها : ان الثورات الشعرية يجب ان تبدأ بسؤال داخلي ، لان الثورات ، حتى الشعرية منها ، تتكون في أرضها وبيئتها ، فهي لا تصدر ولا تستورد .

رابعها : ان العلاقة بالشعر العالمي ونظرياته ومفهوماته الجمالية ومناهجه النقدية يجب ان تكون علاقة حوار وجدل ، لا علاقة تقليد واستنساخ .

خامسها : ان القطع بصواب نظرية ما وخطأ غيرها ، ليس سوى مراهقة فكرية قادت كثيرين الى السقوط في فخ 'التقليد' ، وحولت « حداتهم » الى « نمطية » جديدة .

سامي مهدي

بیانات

بيسان ٥ حزيران ١٩٦٧

بقلم أدونيس

١٩٣٠

من أنا ؟ هل أعرف نفسي ؟ دخل غيري عصر الكهرباء والآلة والالكترون والذرة . يصلون الى القمر . يفتحون صفحة جديدة في سفر التكوين الانساني . سرت قليلا ، تعلمت قليلا . امتلك ثروة كالبحر ، وأنا الآن واضع يدي على ارض يجري فيها الذهب انهارا . حاولت أن أخرج من بدائيتي الزراعية الى عالم الصناعة والآلة . وحاولت أن أدخل عالم الفكر ...

لكن هل استخدم السبارة حقا أم أنني استخدم فرسا من حديد؟ هل أقود الطائرة حقا ، أم أنني أقود « احدى اعاجيب الفضاء » - شيئا غريبا « نصفه طير ونصف بشر » ؟ هل تعلمت الهندسة حقا ، أم أنني اخذت شهادة تزينت بها كالوسام ؟ هل استخدم الطاقة الكهربائية ، أم أنني استخدم شموعا من الزجاج ومصابيح تشتعل بلا زيت ؟ هل ان سيري تقدم حقا ، أم انه صخب ورايات ؟ هل الدولة التي ابنيها نظام حقا ، أم هي قبيلة ثانية ؟ هل ما اسميه نهضة أو ثوره أو انقلابا ، نهضة أو ثورة أو انقلاب بالفعل ؟

الفكر العظيم ، وحده ، يصنع القضايا العظيمة . هل أنا في حياة لا تعرف الفكر العظيم : ليس لها ، اذن ، قضية عظيمة ؟ لا تستطيع اذن أن تقوم بأي عمل عظيم ؟

وان قلت انني مفكر ، اتساءل أين أنا موجود وكيف ؟ أين مجال تأثيري وفعلي ، واية سلطة لي ، وما هي القيم التي انساها ، أو دافعت عنها ، أو حميتها ؟ الحرية ، الحقيقة ، المحبة ؟ حرية البحث عن الحرية والحقيقة والمحبة ؟ هل دافعت عن الفكر عند كل مفكر ، أم عن افكاري أنا وحدي ؟ هل اضطهدت أو سجنحت أو استشهدت من أجل اقامة الفكر وحق تفكر في الحوار بين الاطراف . أم اخون كل فكر غير فكري وأنفيه ؟ وان كنت اخون كل فكر في وطني غير فكري ، أفلا يعني هذا انني جزء من وطن خائن بمعنى ما ، ومن شعب خائن بمعنى ما ، وانني قابل جاهز ، كل لحظة ، أن اكون ، بدوري ، خائنا ؟ وحين خونت غيري هل كنت أمينا ، وهل كنته بقوة الحقيقة أم بقوة الشعب أم بقوة السيف ؟ وبأي أسلوب حكمت على غري ، بالحوار والاقناع أم بالخنجر والرصاصة ؟ وما هو مقياسي في الحكم عليه ؟ وهل السلطة التي حكمت بها عليه سلطة السجن أم سلطة العقل ؟ وحين نفيته ماذا اثبت ؟ وحين قلت أنه طاقة هدم وسلب فهل كنت أنا طاقة ايجاب وبناء ؟

هل أنا شخص آخر ؟ هل يحيا في أسلافي الذين ابتكروا الابدلية، وقرأوا البحر ، ومدوا قوس حضارة تتلأل بين سمرقند وغرناطة ، أم الخصي القهرمان المملوك ، هو من يحيا ؟ هل أنا في بقطة حقا ، أم في انحطاط خصيب اخضر ؟

هل أنا انسان كان لا انسان يكون ؟ اكتمل منذ ولادته . الزمن ليس مجالا لتحوله أو لصيرورته ، بل هو وسيلة لاستعادة كماله . ولأنه المستعيد أبدا ، يحول نظره عن الواقع . يؤوله مثاليا : الفقر ، مثلا ، محان للنفس ، لا خنق للانسان . الانكسار نكسة لا هزيمة . ليس العدو المباشر هو من يغلبني . يغلبني العدو الآخر ، غير المباشر . المستتر .

هل انا فكر لا يعني بالموضوع ، وانما يعني بعلافته الشخصية مع هذا الموضوع ؟ لا يرى من الاشياء والموضوعات الا التماهاتها رجوانها . فكر يتنزه ، لا فكر يبحث . يحول الاشياء الى انفعالات وانطباعات ، لا الى قضايا . كل شيء يصير نسبيا ، جزئيا : الحقيقة هي التي يعلنها هذا الفرد او ذاك ، وما عداها باطل . الحرية هي هذه لا تلك . ما عداها الفوضى او ما يشبهها . والحق هو انا لا هو . هو بصير حقا حين يفنى في ما أريده .

هل أعيش في نسيج زمني خالص ، في معزل عن الارض ؟ هل المكان عندي جسر ، هل هو اصطلاح لفظي وحسب ؟ هل الارض عندي لكي أزرعها واستمتع بخيراتها وحسب ، وليست جزءا حيا من جسدي ، وبعدا من ابعاده ؟ هل الارض بالنسبة الي متساوية، ولهذا احب الهجرة واتألم حيث اكون واذوب ؟ هل الارض فرس نائية امتطيها في طريقي نحو الآخرة ؟ هل حين ادافع عن المكان الذي أسكنه ادافع عن الارض ، أم عن ملكي على هذه الارض ؟ هل اعتبر الارض كالملك : يتبدل ، ينقص يزيد ... يتضمن امكان أن يزول - يتضمن، لذلك ، امكان التخلي عنه ؟



هل انا نموذج « المهاجر » ؟ لا تهمة الارض ، بل يهمة أن يظل في هجرة . الارض التي يحبها هي الارض التي تطيب له ، لا التي ولد فيها ، بالضرورة ؟ ثمة سهولة عندي في أن أترك بيتي . كأنني مستعد أن أموت في سبيل فكرة ما ، لا في سبيل أرض ما . كأنني كائن في اللوغوس ، في الكلمة ، لا في الطبيعة .

هل انا نموذج تراجيدي من نوع فريد ؟ ليست الارض لي مستقرا ، بل ممر . أحب المندفعين معي من الماضي . أكره الآتين من المستقبل ، ومن المجهول . أحارب لاسترجع حرية مروري على الارض ، لا الارض

ذاتها . ليس وطني هنا والآن — بل الآخرة التي تلتقي بالماضي في مكان آخر من نوع غير أرضي .

هل أنا شخص ينظر الى الشعب نظرتة الى الارض ؟ الشعب كالارض ممر هجرة . أحارب لا لانتقذه ، بل لانتقذ سيادتي فيه وعليه . الشعب قناع لي ، لباس ، سلاح . يتغير لون القناع ، يتمزق الثوب ، يتكسر السلاح : كذلك الشعب . يهمني أن أبقى متسلحا ، مقنعا ، لابساً بتكمل أو آخر .

أنا قيمة ثابتة والشعب قيمة متحولة . أنا الاصل وهو الظل . لذلك أترجح بين قطبين : ملك وشحاذ ، طاغية وسجين ، نبي ودجال ؟ أنا فوق الانسان ودونه في آن . العالم ، لذلك ، فوق طاقتي ودونها في آن . كأنني احيا خارج العالم .



أنا ، طارح هذه الاسئلة ، هو الانسان العربي ، العائش اليوم ، في هذا النصف الثاني من القرن العشرين . بهذه الاسئلة (يمكن طرح اسئلة كثيرة غيرها) أحاول أن أعيد النظر : في ، في هذا الانسان ، قبل اعادة النظر في الحياة العربية . فليست المسألة أن تتغير هذه الحياة أي المجتمع ومؤسساته ، بقدر ما هي أن يتغير الانسان العربي : من هنا وحسب ، تبدا أهمية العلم والتقنية وتغيير الحياة العربية .

أنا نعيش النتائج الفاجعة لانجرافنا ، طيلة السنوات الخمسين الاخيرة ، وراء التفخيرات من خارج ، وإهمال الانسان من داخل . فالحياة العربية تنقل ، على نحو سريع ، الاشكال المدنية ، الاوروبية والاميركية ، وتملأ وسائل العلم التطبيقية صناعة وزراعة وعيشنا يوميا . لكن الانسان باق لم يتغير . يبدو ، في تزامم تلك الوسائل وبالشكل عن الجوهر . شخصيته من داخل ما تزال كما كانت منذ

وبالشكل عن الجوهر . شخصيته من دخل ما تازل كما كانت منذ خمسة عشر قرنا . كانه اثر تاريخي من القرن الخامس ، بلبس شكل الانسان ، يأكل ، ينام ، يتحرك ، بمعجزة ما ، في القرن العشرين .

يستخدم الثياب التي يخلعها العالم في مسيرته الابداعية - يلبس العرق والتعب والكشوف والتغيير . ويظن العربي اذ يستخدم هذه الثياب ، أنه يتساوى مع العالم المبدع . ولئن أتاحت له أن يجتاز ما بينهما من مسافة الشكل فانها لا تتيح له اجتياز مسافة الجوهر - مسافة الحضارة .

هكذا لا يبدو العربي غريبا عن نفسه وحسب ، وانما يبدو الى ذلك غريبا عن العالم . أنه وجود مؤجل . وفيما هو يستمر ، ناقلا مقلدا ، يبدو غصنا مصطنعا في شجرة الحضارة المعاصرة . . . بثمار مصطنعة يؤتى بها من هنا وهناك وتلصق عليه . ويراد لها ، في أحيان كثيرة ، التصديق بأنها طبيعية تتدلى من غصن طبيعي . ان بين العربي كائنات ، والعربي كحياة يومية ، مسافة طويلة ، يملؤها الفراغ والتمزق والتفتت . ان العربي المعاصر يحيا في كيتين : ذاته المفرقة في السلفية ، وحياته المتهاكة على أشكال المدنية الحديثة .

يدرس الفيزياء والكيمياء والذرة والبيولوجيا والرياضيات ، لكن معنى هذه الدراسة لا يتجاوز كتابه ورأسه وذكرته . يبقى في أعماقه ، في جوهر حضوره الانساني في معزل عن هذه العلوم ، من حيث أنها كشوف ومبادئ وقوانين تعيد خلق الحياة والعالم .

انه ينبنى التقدم نظريا ، ويحيا عمليا في الاطار السلفي التقليدي . انه يقدس الحرية بتفتيه ، وحسب . يساري بفكره وفي الظروف المعادية . لكنه في الظروف المصرية الحاسمة ، وأحيانا في الظروف المعادية نفسها يعني بسلوكه وحياته . يريد أن يصنع التاريخ فيما يهرب منه . يود أن يحارب فيما يسعى للتخلص من الحرب . انه في

آن قائد وتابع ، صباد وفريسة ، سجاع وجبان ، شيوعي ورجوازي ، شرقي وغربي . انه جهاز استيعاب . ينقل العالم دون أن يحوله أو يصهره في ذاته . الثقافة بالنسبة اليه كسب يحفظه في وعاء الذاكرة ، لا معرفة تتدخل في كنهه وحياته . ليس حضوره في الزمان تألفا وتركيبا ، وانما هو حضور فردي ، منعزل ، كالمسار والحصاة . كأنه ليس موجودا الا على مستوى الحس والشيء .



الانسان العربي الثوري يخسر الواقع ، فبما بزداد تشبثا بالنظرية . يهمل الانسان ويتمسك بالعقيدة . يحتقر المواطن ويمجد المرتزق : ان تمة مشكلة حقيقية يواجهها الثوري العربي قد لا يكون لها منيل في تاريخ . لانسان : لم تعد المسألة أن يفتح المواطن بعقيدة او نظام او مبدا . المسألة اليوم هي ان يقنع المواطن بأن له وطنا .

هذا العربي الثوري ينتقد ، يهدف ، يدين ، يحكم باسم الثورة لكنه فيما ينشط ، يمارس سلطانه على الكلمات ، لا على الواقع . يغير تشكيلة الكلمات في النطق ، في الجملة ، فيخيّل اليه أنه يغير تشكيلة الحياة .



والانسان العربي **المفكر** ، شاعرا ورساما وموسيقيا وفيلسوفنا وكاتبا ومربيا ، خلق في السنوات العشرين الاخيرة حياة بابلية بامتياز . جعل من اجيالنا الات استدله لنير التقليد الغربي ، أو لنير التقليد الرجعي ، أو لنير الجهالة . ساعد سلبا أو إيجابا ، بالصمت أو بالكلام ، على أن يكون الشعب ورواته وتراثه في خدمة الحاكم ونظامه . شارك في جعل الحزب أعلى من الوطن والشعب ، والعقيدة أسمى من الحقيقة والانسان . حول المدارس الى خلايا ببغاوات تزدرد وتصوت

وثموميء . حول الجامعات الى مصاهر تقلب الاميين وانصاف الاميين الى عباقرة وقادة شعوب . جعل من الكتاب جثة ومن الكلمة موسياء .

التسويق ، الصمت ، العزلة ، الاستسلام لعصا الحاكم ، — هذه مظاهر يحفل بها الفكر العربي المعاصر . وهي تتضمن تواطؤا على الحقيقة والفكر والحرية ، أو مشاركة في التواطؤ أو تفاضيا عنه . قلما وقف ، طيلة السنوات العشرين الاخيرة ، تمردا على طاغية ، أو انتصارا لمضطهد أو مسجون أو محروم . حتى الانتصار للحرية كحرية ، للعدالة كعدالة ، للحقيقة كحقيقة ، لم يكن يجمع بين مثليه . كانوا دون مستوى العدالة والحقيقة والحرية . كانوا ينخرون الانسان نفسه والشعب نفسه والوطن نفسه ، فيما ينخرون شجرة الحرية .



هذا الشبح الذي أسميه الفكر العربي المعاصر ، اتهمه ، وأنا جزء منه ، بأنه عاجز جاهل . لا يعرف أحدا . لا العربي ولا غير العربي . لا يقدر أن يطال أحدا . لا العربي ولا غير العربي . اتهمه أنه تابع ومسحوق .

ثمة مفكرون لا يتجاسرون على الجهر بايمانهم ، لا يتجاسرون على التلفظ بالحقيقة والشهادة للحق . ثمة مفكرون أصغر من كبر الاعتراف بالخطأ حين يخطئون ومن تغير آرائهم وأفكارهم حين تثبت لهم الحياة والتجربة بطلانها . ثمة مفكرون يؤثرون أن يملكوا دكانا على أن يملكوا مكتبة . ثمة مفكرون يدعمون الطاغية الذي يضطهد مفكرين آخرين . ثمة مفكرون يتكدسون كالهشيم . ثمة مفكرون موتى وهم يتحركون : ضيقون ، منفلقون . المصلحة عندهم قبل الحقيقة ، والسلامة قبل الحرية .

الفكر هو الكلمة — الفعل ، وهو كذلك أن تكون الكلمة — الفعل في البدء . الى أن يولد الفكر حقا ، ويولد من يفكر حقا ، ستبقى الحياة

العربية تبدو كتلا ضخمة من أجساد تتحرك ، تتقدم ، تتأخر ،
تصطرع ، تتجمع ... لكنها تبقى في نظام التكتيل لا نظام التكوين ، في
نظام الموتى ، لا نظام الأحياء .

وسيبقى المفكرون قطعاً من الخشب اليابس في نهر التاريخ . تتكوم
في المنعطفات وعلى الضفاف . هي في النهر وخارج النهر . هي على
التماطىء وفي اللجة . لكنها ليست الماء في أي حال . وليست المصب
ولا النبع .



والإنسان العربي السياسي ؟ لقد بذر في السنوات الخمسين الأخيرة
ثروات تكفي لأن تمحو من البلاد العربية الأمية والمرض ، وتفتح الطرق
الحديثة ، وتؤسس الجامعات والمعاهد التقنية ، وتنشئ مشاريع
الانتاج والعمل والتصنيع ، وتجعل من كل قرية نواة تقدم ، ومن كل
بيت حصناً علمياً .

إن من يريد أن يحكم عليه بصدق لا يستطيع إلا أن يصرخ في وجهه :
أيها السيد ، أنك تفش نفسك ، وتفش بلادك ، وتفش فيها الإنسان ،
وتفش الأرض .

ولا يستطيع ، من ثم ، إلا أن يقول له : لقد ضيعت ، أيها السيد ،
خلال ذلك ، زمن الفرد العربي . جمده في مستنقعات القرون الوسطى
وما قبلها ، وأقامت سداً بينه وبين الحضارة ، بينه وبين شمس المستقبل .
ولئن كان ما يزال يتململ وينبض ، في رملاده ، بشكل معجز ، فلأنه ،
في أساسه ، خميرة قد يندر مثيلها !

ثم يقول له : أيها السيد ، لن نسمح لك بعد اليوم أن تفسد هذه
الخميرة .

ذلك ما ينبغي على المفكر العربي أن يوقن به ، ويعلمه ، ويبرهن به وجوده . لكن هذا ليس هينا . لقد تحالف رجل السياسة مع رجل المال ل*إبادة الفكر* ، ولتحويل الفكر الى موظف . وأصبح الفكر يعيش ، بشكل أو آخر ، تحت رحمة رجل السياسة أو رجل المال . وشيئا فشيئا أخذ يتنازل عن دوره في البحث عن الحقيقة ، وإعادة النظر ، وقول الحق ، والتمسك المطلق بالحرية ، ويتبنى منطقهما في البحث عن المفيد المناسب ، وتسويغ كل شيء بحجة الظرف والحالة ، والتغاضي عن الظلم وتجاهل الحق بحجة الهدوء والاستقرار ، والتنازل أخيرا عن الحرية ، لأن الحرية في أوضاع فاسدة تبدو ، بالطبع ، فوضى وتهديما وتخريبا ، ويبدو جميع من يمارسونها أو يدعون إليها عناصر هدامة ، مخربة .

هكذا تسقط الحياة العربية ومقوماتها وطاقاتها أسيرة في أيدي **ذوي السلطة ، من رجال السياسة والمال** . أما الفكر فيصبح دمية . ويصبح رجال الفكر آلات تقوم بوظائفها في المجتمع الذي تبنيه السياسة والمال . وأما السياسة ، فلا تعود وسيلة ، وإنما تصبح الغاية المطلقة : تصبح ، جوهريا ، السيطرة والحكم . هكذا تنحرف وتنحط . لا تعود حلبة تتنافس فيها رؤى البناء والنهوض والعمل لمستقبل انساني أفضل ، وإنما تصبح حلبة مغامرات . ولا يعود هناك ما يمنع من أن يصبح الأمي مشترها والجبان قائدا ، والجاهل القبي راسما طريق المستقبل .

ماذا يعني ذلك بالنسبة الى المفكر العربي الذي يريد أن يبقى مفكرا ؟ يعني أن عليه أن يقوم بثورة تعيد للفكر دوره وللمفكر مكانته ومهمته ، فتقلب الاسس التي تقوم عليها الحياة العربية اليوم . ومن الاعمال المباشرة لهذه الثورة أن يقف الفكر العربي ، بروح الرجولة والحقيقة ، **فلا يترك للسياسة - هذا الجزء - أن تصبح الكل** ، وأن تلتهم كل ما يحول بينها وبين أن تصبح الكل . ان مهمته الاولية الملحة

هي أن يجعل من السياسة وسيلة لا غاية : هي أن يخضعها للفكر وسلطانها ، أعني الفكر النقي المتجهر في أتون الالتزام بقضية الانسان .
(فالسياسة العظيمة هي الفكر العظيم . ويستحيل أن يكون السياسي عظيما اذا لم يكن مفكرا عظيما .)

هناك امارات ثلاث تشهد لتغير الانسان العربي : الحرية ، الخلق - الفعل ، خرق العادة . هذه الامارات هي ، في الوقت نفسه ، ممارسات ومعانيات داخل الانسان في أعماقه ، وخارجه في الحياة والواقع والمجتمع . ثم انها وحدة متكاملة . وهو لا يتغير الا بقدر ما يعانيها ويمارسها ويحيها ويسلك بمقتضاها .

١ - ليبدأ ، اذن ، المفكر العربي ، بأن يسترد جوهره الذي سلبته اياه السياسة : الحرية . كل ما يقوم به ، اذا لم ينطلق من الحرية ، لا يكون الا شكلا من أشكال الوظيفة - العبودية . ان غياب الحرية يجعل الحياة نسيجا هائلا من الكذب والنفاق . وحيث يسود الكذب والنفاق ، لا يعود الانسان الا قناعا . ان عالم الاقنعة هو عالمنا اليوم . ان ثمة جسورا منسوفة بين الفكر العربي ونفسه ، بينه وبين الحقيقة ، بينه وبين الحرية : فليبدأ ببناء هذه الجسور . وبقدر ما يصمد في هذا البناء ستفتح الحياة العربية وتنمو في اتجاه أصيل ، جذري ، خلاق . وعليه ، فيما هو يبني ، أن يدرك ان ما حوله يناهضه ، انه بادئ من لا شيء ، ان حياته نفسها قد تكون بعض التضحيات التي يقدمها .

ان عليه أن يبدأ فيكون رائدا لا تابعا . ان عليه أن يشهد للحقيقة والحرية حتى الاستشهاد .

الحرية التي أعنيها ليست حرية وحيدة الطرف ، حرتي انا وحدي ، أو حريته هو وحده ، وحسب . انها ، كذلك ، حرية الآخر الذي يخالفني أو يناقضني .

الحياة ؟ ليس لي حياة ان لم يكن لي ما يناقضها . أرفضها حين
تصير سكة عمومية . حين تكون خيطا واحدا بلون واحد ، صوتا واحدا
بنبرة واحدة . أرفض الحياة ان لم يكن فيها ما يعارضني وينهض في
وجهي ، ويثرنني ، ويكتشفني ، ويستحثني . أرفض الحياة المستنقع ،
الحياة الزريرية ، الحياة القطيع . أرفض الحياة ان لم تكن سنفونية
اصوات تصل بين الاطراف ، تجمع بين الشيء ونقيضه ، وبين النقيض
وما يتجاوزه .

النقيض يحبيني : يتركني في يقظة دائمة ، يدل على أخطائي ،
يدفعني لكي أكون أكثر كمالا ، لكي أتجاوز نفسي . انه ضوئي الآخر . .

حين يجابهني الفكر الضعيف يزداد يقيني بفكري القوي ، وحين
يتصدى لي الفكر القوي اكتشف مقدار عجزى وأعمل على أن أكون
ذا فكر أقوى .

وحين ينهض شخص يعارض اتجاهي وموقفي ، وأفكاري ، أعرف
كم أنا راسخ ، وأعرف بالتالي مقدار ما ينبغي علي فمله لكي أكون أكثر
رسوخا .

ومثل هذا الشخص أبحث عنه ، وأدافع عن وجوده ، لأنه جزء من
وجودي أنا ، ولأنني بغيره ناقص الوجود . اننا حين نقبل ، لحظة
واحدة ، أن يكون هناك شخص واحد لا يحيا الحرية ، وحين لا نشور
في وجه من يضيق أفق الحرية ، أيا كانت الحجة والمناسبة واللحظة ،
وحين نفعل لحظة واحدة عن حراسة الحرية . حينذاك تصبح الحياة
صحراء للشوك والقش واليباس والموت ، ونصبح نحن أنفسنا أول من
يبس ويموت .

لكن ، ألا نسكت جميعنا ، كل يوم ، على انتهاك الحرية ؟ ألا يشارك
كل منا ، كل يوم ، في خنق الحرية ؟ ألسنا جميعا نخدم ، الى حد ،

ملكاً واحداً هو العبودية .. العبودية لشيء ما ، لمصلحة ما ، لفكرة ما ،
لتاريخ ما ، لراي ما ، لموقف ما ... ألا يثبت كل منا ، كل يوم ، انه
ليس في مستوى الحرية ؟

ثمة أيد سحرية تتسلل بيننا وبين ثيابنا ، تحملنا وتمضي بنا أتى
شأت . ثمة رياح خفيفة تعيش معنا ، في مكاتبنا ، تحت الوسائد ،
وبين الكتب ، وفي الابواب والنوافذ ، وفي الطرق والمقاهي ، ولا نعرف
متى تتحرك وتهيج وتبعثر كل شيء . ثمة طوفان دائم التدرج في مختبر
المفاجآت ، دائم الاستعداد لكي يشب ويهب ويتخرج . ثمة من يدفعنا
خارج بيوتنا ، ومن يحاصرنا ويفرض علينا أن نعيش في مملكة أشباح
وظلال .

من يقول اننا نتحرك فوق أرض صلبة ؟ نحن في سفينة . ما تحت
أقدامنا لجة ، وما حولنا صخور وراءها صخور . الأرض لنا ، لكنها
لغيرنا . وهي تزلج تحت أقدامنا وتنزلق وتهوي .



هكذا نحيا كتلة بشرية بلا شكل ، سديما انسانيا أصم ، والعلاقة
التي يقيمها أحدا مع الآخر ، لا تنظمها الحرية بل العبودية . فأننا
لا أقيم علاقة مع الآخر لكي أحرره ، بل لكي أستعبده . ونحن لا نعبر
من أنفسنا وحياتنا إلا بالقتل والمحرقات والمقدسات . نخاف من
تفردنا ، من فرادتنا ، من وحدانيتنا . كل منا ، هو كذلك ، سديم
بلا شكل ، وانسان بلا شكل لا يقلد أن يعرف شيئا خارج ذاته ، ولهذا
يحيا بعادة التكرار . يتكرر ويكرر حياته والتكرار ليس حياة .

« لو ان هناك في المدينة حرا واحدا لما تهدمت المدينة » ، هذه
صرخة قديمة : هذه صرخة جديدة . فالحرية كالحياة حضور دائم —
ولا تغيب الحرية الا حين تكون الحياة غائبة .

ألسنا أذن ، ونحن نساوم على الحرية ، قابلين طوعا واختيارا ،
بأن ينطلق علينا العالم ، ويأتي من يساوم على وجودنا ، ومن يحتقر هذا
الوجود ، ويرفضه ، ويقتله ؟

ألسنا ، اذ نقبل تجزئ الحرية وتفتيتها ، نمهد الطريق لمن يجزئ
وجودنا ويفتته ؟



كأننا لا نحيا حياة ، بل نحيا موتا يوميا أخرس .

كأننا لم نعد نستطيع أن نميز بين من يسرقنا ومن يحرسنا ، أو
بين الخيانة والامانة ، فللسارق سحر يظهر فيه بطلا مثقدا ، وللخائن
سحر يظهر فيه قائدا عظيما ، وللأمين سحر يظهره لصا ، وللحر سحر
يظهره عبدا مأجورا .

كأننا لم نعد نستطيع أن نفرق بين من ينافع عن الحرية ومن يهاجمها ،
بين من يطلقها ومن يخنقها ، بين من يمجدها ومن يسخر منها ، بين
من يرفعها منارة وراية ومن يدوسها بقدميه .

كل شيء يختل ويتشوش . كل شيء يسمح لنا بالتساؤل : هل
الموت عندنا هو ، حقا ، موت ؟ هل الحياة عندنا هي حقا حياة ؟

ولا عودة الى الصحة الا بالبدء من الحرية ، حيث يبدأ كل شيء .



٢ - الامارة الثانية هي الخلق - الفعل ، هي التغيير .

أكثر من أي وقت مضى ، يجابه الفكر العربي سؤالا في مستوى
مصيره . ما هو دوره في أحداث التغير العربي وقضاياه وآلامه ؟ هل

يبقى بعيدا . ينسحب فيسكن في « فراغ » العزلة ، أم يتعالى فيسكن في « فراغ » المستقبل ؟ أم أنه ينخرط في التاريخ وبقوده ويفيره ؟

هذه الاسئلة قديمة . لكنها ، اليوم تشحن حياتنا وتصرخ في وجوهنا وتنزل في ضمائرنا مثقلة بالعالم والتاريخ ، بمعنى جديد آخر . ذلك أن التغير الجاري يؤكد لنا يوما بعد يوم أن قضية الصراع الذي يخوضه العربي تتجاوز الاطار السياسي القومي الى ما هو أبعد وأعمق - الى الانسان ذاته في حقيقته الكيانية الاخيرة . فهي أوسع من أن ننظر اليها من خارج ، على سطح التاريخ . ولئن كان السياسيون ينظرون ويعملون من هذه الناحية السياسية القومية ، فان على المفكرين دورا آخر هو الكشف عن الدلائل والمعاني الحضارية .

لكننا لا نستطيع ان نعيد خلق العالم ، ان نقود التاريخ ما لم نعشه لحظة بلحظة . بل اننا لا نستطيع ان نكون احرارا ، الا بدءا من الانخراط في حركة التاريخ .

كاتب يتشرنق لا يمكن أن يكون حرا . وان ظن انه حر ، فحريته هذه ليست من فعله ، بل من عطلته . ليست مجبولة بنبضه ، بشهيقه وزفيره . وانما هي خرقة مزركشة . انها حرية الالفعل .

الذين يرتضون هذه الحرية يعيشون « مصنوعين » « مجروفين » في حرية الورقة التي تدرجها الريح ، والعمود الذي ينغرس في اليباس والحصاة المطروحة في استرخاء ابدي . فحين « ينسحب » الكاتب من حركة التاريخ ينسحب من ذاته : يعيش في جلده بين ثيابه والغبار .

اليوم يتاح للخلاقين العرب أن يعيشوا حياة رؤىباوية خارقة . كل شيء حولهم يزلزل حواسهم ، ويشنج العالم في أعماقهم ، ويؤكد على الفعل . ثمة كهرباء روحية يندر مثلها ، تسري في حياتهم . ثمة أسباب يندر مثلها ، تقودهم الى أن يعيشوا مغامرة الابداع الحقيقية :

الوحدة بين الفكر والعالم . ان الثورة ، على المستوى السياسي والقومي
يجب ان تنبطنها وتقودها الثورة على مستوى الابداع والفكر .

الخلاق يقود الفعل . المشاركة في الفعل طاقة عادية . القيادة
طاقة غير عادية . كل خلاق قائد - طاقة غير عادية . ان جوهر الفن
الانساني ، الانساني حقا ، هو تخليص الانسان من آلية الزمن والموت .
اعني ، بعبارة ثانية ، هو الانخراط في التاريخ . التاريخ فعل الانسان
والزمن قوة غفل . الذين يرفضون التاريخ ، يسقطون في الزمن - هاوية
الفعل والاشياء .

اليوم اكثر من أي وقت مضى ، يدعونا التاريخ . الفن ذاته ليس،
اليوم ، علم الجمال الشكلي ، بل هو علم الدلالة - دلالة التاريخ
والمجتمع والحقيقة والكون . وفي مجتمع بلا دلالة ، لا يمكن ان يحيا
الفرد الا حياة بلا دلالة .



٣ - الامارة الثالثة هي خرق العادة . هذه ، بخاصة ، ميزة
المبدع : ميزة الشاعر ، بالمعنى الواسع الشامل . فالشعر هو ، جوهريا
خرق العادة .

فلنخرق العادة ، نحن الشعراء ، في هذا الوقت

وقت العربي المحروم المظلوم المضطهد المستعمر .

وقت الوقوف على عتبة كوكب اخر

وقت الحرية التي تتحول الى سجن

والسجن الذي يصير حياة ،

ولنعلم تغيير الانسان العربي ، ولنعلم الشعر .

١ - كل ابداع مخاطرة . كل ابداع حرب . والمبدع محارب : يحارب الآخر ، والمؤسسات والجمود ، ونفسه ، وبقدر ما يجرو ، ويقتحم ، يدخل في الخطر ، يدخل في منطقة الابداع .

غير أن الابداع الحقيقي هو المغامرة في العالمين الداخلي والخارجي . فهذان العالمان وحدة لا تتجزأ . بل اننا ، اليوم ، نستشعر الحاجة أكثر من أي وقت مضى الى المغامرة في العالم الخارجي واقتحامه . فهو حولنا ، بنوع خاص عالم جمود وطغيان واستعمار واستغلال وحيلولة دون الحرية والكرامة ، ودون الانسان في تحقيق انسانيته . نحن في حاجة ملحة الى أن نحارب هذا العالم وان نقضح وحشيته وشراسته وقبحه وحيوانيته .

كيف يستطيع الفنان أن يرضى عن مثل هذا العالم ؟ كيف يرضى بأن يتوظف عنده مهرجا ينشده ويطربه ؟ كيف يستطيع أن يسد أذنيه دون صرخات العذاب والجوع ؟ أن يزين القصور وينسى الانتفاض والسجون ؟ أن الخيانة الكبرى لقضية الانسان لا تتمثل في الطاغية أو المستعمر ، أكثر مما تتمثل في الفنان الذي سكت على الطاغية المستعمر أو يهادنه ، أو يعيش في الريش والحرير حيث لا وجود لغير المعذبين ، ولغير العذاب والفقر والعبودية .

مثل هذا العالم سجن . ومهمة الفنان الاولى هي ان يقرض جدرانها

ب - « في البدء كان الكلمة » : في البدء كان الشعر . الشعر يتقدم الفعل (العمل) . الشعر البرق وما يأتي بعده الفعل . لكنهما معا وجهها العالم .

ولان الشعر بداية ، يجب أن نبداً اولاً بقتل الشعر - النبي الدجال الشعر الذي يصف ، الشعر الذي يصنع ويصوغ ويلعب . شعر السرد والتعليم والتخليق والتسييس والتثقيف والتفسير والتحليل والتمذهب

والترسل ، - ذاكرين انه لن يكون الشاعر العربي شاعر النصف الثاني
من القرن العشرين ما لم يكن ، في الوقت ذاته ، على طريقته وبحسب
استعداده ، متدينا ، ملحنا ، سياسيا ، عالما ، فيلسوفا ، قائدا ،
نبيا - ما لم يكن كونيا .

يبدأ بقتل النبي الدجال من أجل ان يقوم الشعر - البداية ،
شعر الحضور الخلاق المغير ،
الشعر الذي يتقدم سير الانسان ،
الشعر الذي يفجر الفعل - يكون فعلا .

ج - هذا الشعر - البداية لا يخلقه غير الشاعر - البداية : الشاعر
الذي يكون ، في حلسه وحساسيته ورؤياه ، انسانا جديدا .

ومن هو الانسان العربي الجديد ؟ هو الحر ، الخلاق ، الفاعل ،
خارق العادة : يتجاوز الماضي ، ويعانق الحاضر فيما يقف على عتبة
المستقبل . خارق العادة ثائر ، بالطبيعة . الشاعر ثائر بالطبيعة .
فليس شاعرا من ليس ثائرا . لا الثورة - النظام ، التي تأسر الواقع
وتحكمه ، بل الثورة - الرؤيا التي تحرك الواقع وتغيره . ثم تعود
فتحرك ما حركته . وتغير ما غيرته ، ابديا ، بحيث يصبح الشعر عملا
آخر والعمل اشعرا آخر .

وكما أن الشاعر والثائر واحد ، كذلك الشعر والثورة واحد .
الثورة فعل برؤيا ، والشعر رؤيا بفعل . هما يوقظان الحاضر ويقودانه
الى عناقها يأتي .

د - ما يأتي ، أي ما يتطلع اليه الشاعر هو انسانية عالمية ، مبدعة حرة . هو الانسان الذي يعيد ابتكار كل شيء فيما يمد جذوره في الاتي والاتي لا نهائي فليس شاعرا من ليس لانهايا .

وفي هذه البقعة العربية كثير مما يغذي فينا هذه الانهاية . فهي في الاصل ، ارض ولادة ونبوة ، يتحدث ابنائها مع الله وجهها لوجه . فالانسان فيها ، مسكون فطريا بما وراءها ، بالغيب . المعلوم عنده عتبة لغير المعلوم . والنهاية مدخل الى اللانهاية . انه بطبيعته مرشوق نحو الابد الاكثر غيبا ، مشدود الى الجانب الخفي الآخر من هذا العالم . فهو يؤمن ، بالفطرة ، ان حياته الجارية ليست الا جزءا باهتا يسيرا من الحياة

بهذا تتم الوحدة بين الواقع والممكن ، الزمني وما فوق الزمني ، الشيء والخيال ، وبهذا يتم تخطي الثنائيات نحو تركيب وجودي آخر تتوحد فيه حيوية الاشراق او المعرفة ، بحيوية الابداع او العمل



هـ - ليس شاعرا ، اذن ، من لا يكون تغيير العالم في اساس حدسه الشعري . فكما ينسلخ الشاعر من نفسه ، لكي يجد نفسه ، كذلك يهبط للعالم ان ينسلخ من نفسه ، لكي يجد نفسه . فالعالم جسد الشاعر . لا يستطيع الا ان يحركه ، الا ان يغيره . وحين لا يفعل يكون ميتا : (فليس شاعرا عربيا من لا يكون نائرا - منغرسا في حياته العربية من اجل ان يغيرها ، ان يتخطى اظكالكها الهرمة ، ويخلق لها اشكالا جديدة) .

كل شيء في الحياة العربية للموت والقيامة : البيت ، العائلة ، المدرسة ، الكنيسة ، الكتاب ، الحب ، الحرية ، العدالة ، الانسان ، الشعر ، الله ...

ليس شاعرا من لا يعان هذا الموت ، مبشرا بالقيامة .

لكن يبدو أن حياتنا هي من العفن والتحجر بحيث أنها لا تستحق
نعمة الموت . كأنها لم تعرف الحياة . وكيف يموت من لا يحيا ، أو كيف
يحيا من لا يموت ؟

وكان مرض حياتنا الامظم هو في انها لا تريد أن تموت ، بل تريد أن
تبقى متأرجحة في هذه اللحظة الواقفة بين الحياة والموت . فليست
الحياة عندنا حياة ولا موتا ، بل عادة . والعادة تتحول الى مملكة . ولهذه
المملكة قوانين ومقاييس ، والزام وجزاء . فيها يلتقي العمق والبعد ،
وتنتفح هوة بين النفس والجسد ، الباطن والظاهر ، الانسان والانسان ،
الانسان والغيب .

ويتحجر ، معا ، الانسان والله .

لننظر ، مثلا الى تراثنا بما فيه من قيم دينية وغير دينية . نحن في
الواقع بعيدون عنه ، فكرا وتطبيقا . كأننا اذن غير مؤمنين به . مع
ذلك ، لا نفكر الا به وفيه . نفكر به وفيه كما لو أننا نريد أن نحافظ
عليه الى الابد . ثم اننا نعيش حياتنا اليومية كما لو أننا نمقته ونريد أن
يزول الى الابد . انه طريق تجاوزناها ، لكننا نسير عليها باستمرار .

ليس شاعرا في حياتنا من لا يعمل على موت حياتنا هذه ، من أجل
أن تحيا . ليس شاعرا من لا يموت ، هو كذلك ، من أجل أن يحيا ،
فيخلق ، ويهيئ لنا السكنى في مملكة الانبثاق والاشراق ، حيث
نتحرك ، ووجهنا الى الغيب ، في مد اشعاع وتوتر .

الشعر العربي بامتياز هو ، اليوم ، شعر التوتر الخارق بين
الأطراف . ففي هذا التوتر علامة الاستقصاء الأغنى والأقصى . وفيه
دعوة الى أن يكون الشعر تجربة كلية تتعاقب فيها الشهادة بالموت
والشهادة بالنطق : تجربة تتخطى تناقضات الفكر والحياة معا ، وتكون
بشارة خلاص من الوضع الانساني الميت ، بشارة بنهاية الانسان القديم
من أجل ولادة انسان جديد آخر ، يكون الطبيعة وما وراءها ، الحضور
والغيب في آن .

أدونيس

المصدر : مجلة الآداب ، بيروت س. ١٥، ج ٧ و ٨ تموز - آب ١٩٦٧ .

بيان

شريف الراس

هذه « القصائد » أول أشعاري ، وأظن أنها آخرها أيضاً ، وقد وضعت كلمة « القصائد » بين هلالين لأنني لا أعرف ان كانت شعراً ام لا . فلما لم أستطع يوماً أن احفظ قصيدة ، أو أن احتفظ في ذهني بجدول للبحور والاوزان والتفعيلات ، رغم ان ذلك كان مفروضاً علينا بتشديد مدرسي صارم . كما انني لم أقصر في تتبع الدراسات الادبية التي تحاول أن تعرفنا بالشعر ، فبذلت وقتاً وصرفت جهداً دون طائل . كانت الدراسات الكلاسيكية واضحة ولكنها غير مقنعة إلى حدود الايمان ، وكانت الدراسات الحديثة لا واضحة ولا مقنعة واكثرها بهلواني . غير انني من تجربتي الشخصية وصلت الى نتيجة واحدة ، هي ان « الشعر . هو كلام يهزك بعنف » يصعقك ويرميك بحالة من المتعة المعجونة بالالام تشبه تماماً حالتك عندما ترى امرأة خارقة الجمال وتشتهيها وانت تشعر بأنك لن تصل اليها ، فتظل عدة أيام ، نخاع عظمك بهتز نشوة وألماً لرؤيتها .

ذلك ما حدث لي عندما وقعت صدفة على قصيدة قديمة لشاعر نجدى جرح في إحدى حروب الفتوحات الاسلامية بعيداً عن وطنه ، وأحس بدنو الموت منه فرثى نفسه بلسان حصانه . اظن ان اسمه كان « ذا الرمة » . اما القصيدة فقد حاولت مخلصاً ان احفظها لكنني فشلت . وامتقد ان مطلعها هو : « بكى صاحبي لما رأى الرب ... »

وقد اكون مخطئا . غير انني لا ازال احتفظ بالنشوة المذهلة التي هزنتي بعنف خارق عندما قرأت تلك القصيدة . واندفعت يومذاك الى الرفاق 'قرعهم قائلا : اياكون عندنا في الشعر العربي هذه الوجدانية الخارقة ونحن لا ندري ؟'. وكم كان عجبي كبيرا عندما وجدتهم جميعا يعرفون تلك تلك القصيدة ، واكثرهم يحفظها ويتلوها عليك بكل دقة وامانة واخلاص ، ومع ذلك فهم ليسوا شعراء ، اليوم .

أما أنا فلم أحفظ ، عمري ، سوى قصيدة قديمة واحدة ، ومقطعا من قصيدة معاصرة . أما القديمة فهي قصيدة ابي فراس « أقول وقد ناحت بقربي حمامة » . ويبدو انني حفظتها لقصرها ، ولانني اتصلت بها بالطريق البصري : فقد اوحى لي ان ارسم السجين والحمامة ، وكانت تلك اول صورة ارسمها في حياتي . لذلك طربت لها كثيرا .

أما المقطع الوحيد من الشعر المعاصر الذي حفظته فهو لصديقي يوسف الخطيب الذي يقول :

ايها اللاجيء انتفض ، أنا أنت

أنا للذبح أولا ثم أنت

نحن كبشان للفدى فانتفض

نحن للموت ، الردى ، انتفض

واذا أنت ألم تثر افاندر

خذ بكفيك خنجرا وانتحر

وأعتقد انني حفظتها بسبب ما فيها من « عناد » او لانه لا يصح لصديق ان لا يحفظ « عينة » من شعر صديقه . خصوصا اذا كان صديقه شاعرا .

واذا عدنا الى مسألة الهزة الوجدانية الصميمة في الشعر الذي هو شعر ، وارتضينا تعريف الشعر بأنه « الكلام الذي يهز بعنف » فاننا نخلص من مشاكل عديدة ، ونتيح للانسان القارئ ان يكون صادقا مع نفسه فلا يخاف ان يحس بنشوة شعرية مشروعة من قراءة قصيدة قديمة ، او زجلية عامية ، او آيات من كتاب مقدس ، او شعر حديث . فاننا مثلا لا أخجل من الاعتراف بأنني امتلكت النشوة الشعرية عارمة ذات مرة عندما قرأ علينا أستاذنا في الجامعة قصيدة لشاعر فرنسي - اظن ان اسمه فرلين - عن جندي قتل ولم يبق منه سوى خوذته الحديدية المثقوبة مرمية وسط اعشاب ارض بعيدة عن وطنه . كان اللقاء الاستاذ رائعا وكانت القصيدة وجدانية ناعمة احببتها وتلمظت نشوة بما فيها من شاعرية ، رغم انني كنت ولا ازال لا افهم من اللغة الفرنسية الا ما يفهمه المبتدئون . ذلك اننا ، حتى في الجامعة ، كنا نشك بمدى اخلاص المواطن للقومية العربية طردا مع مدى اجادته لغة أجنبية..

اما الشعر العربي الحديث ، الذي لم يستقر عندنا على تسمية نهائية بعد، فتصوري عنه لا يرضي الا قضاة اليمن الذين لا يكون القاضي منهم قاضيا الا بعد ان يكتب كذا الف بيت من الشعر على وزن :

الا هبي الصحنك فاصبحينا ولا تبقي خمور الاندرينا

فقد مر علي حين من الدهر كنت اتصور فيه ان الشعر الحديث هو الشعر الذي لا وزن فيه ، ولا قافية ، ولا معنى . وانه ان كان موزونا او مفهوما او واضحا فهو ليس بشعر ولا بحديث .

ولكنني حيال اصرار شعرائنا على متابعة انتاج هذا النوع من الشعر ، الزمت نفسي بالبحث ، في جدية اشد ، عن حقيقته . فوجدت ان اكثر من تسع وتسعين بالمائة من هذا الشعر الحديث انما هو لعب ودجل وبهلوانيات وفوضى ، وان ثمة واحدا بالمائة من هؤلاء الشعراء - على الاكثر - اناس صادقون ، شعراء حقيقيون ، - شهداء - يريدون

ان يقولوا شيئاً هو الشعر الخالص الصادق الذي يهر بعنف ، ويريدون ان يقولوه بأسلوب جديد ، ولكننا لم نهتز لما قالوه « بعنف » ، اما لانهم لم يبلغوا مستوى الكمال الفني في النطق الشعري ، واما لان مراكز التأثير والاهتزاز في نفوسنا - نحن فصيلة القراء - بطيئة الاستجابة ، وانها بحاجة لتمرين لبق وتزويد بالثقافة والمعرفة على نطاق واسع جدا .

وقد تظل هذه المقدمة ناقصة ان لم اصف 'ليها' ملاحظتين :

الاولى : اننى لا استطيع ان اتصور الشاعر الحديث الا مخلوقا كليلا ، عليلا ، اصفر الوجه بسبب فقر الدم الناتج عن سوء التغذية ، متهلل الكتفين ، رخو الحنك ، مثلث الوجه ، ومن ذقنه تتدلى لحية صغيرة ، وهو بشكل عام يشبه ثعلبا جائعا مذمورا يهرب فاشلا من قن دجاج بعد ان فاجأته عصا البستاني .

وهذه الصورة التى استحكمت في اذهان الجماهير تتنافى تماما مع صورة « المتنبى » الفحل ، البطل ، الشاعر . . من هنا فان الشاعر الحديث لا يصلح في حالة العرب الراهنة ، ليكون نبي شعب .

بل ومن الصعب جدا ازالة آثار عدم الثقة بين الشاعر الحديث والجماهير بعد ان سيطرت على الازهان صورة الوهن الجنسي لدى هذا الشاعر . يؤيدنا في ما نذهب اليه بهذا الصدد النتيجة الفاتلة التى منيت بها المحاولة الجريئة التى قام بها نخبة من هؤلاء الشعراء ، قبل عدة أشهر ، عندما نشروا صورهم في احدى المجلات النسائية ، وقد تعتمد كل منهم ان تكون صورته على نحو يذكرنا بحطابي الفاسات في القصص الفرنسية ، حتى يوحوا لنا بالرجولة والفحونة . وعندما عجز واحد منهم ، لشدة هزاله ، عن اتخاذ الوضع التصويري الملائم ، لم يجد بدا من ان يدمم صورته الالهة رقية بتصريح يعلن فيه انه اقوى رجل في الجمهورية ، اي في العالم .

والمؤلم في الأمر أنهم جميعاً ، رغم كونهم شعراء ، نسوا أن صورة الشاعر تتكون لدى القارئ . من خلال اشعاره لابناء على شكله الفيزيولوجي . لذلك ضاعت محاولتهم عبثاً ولا تزال صورتهم في الازهان كما وصفت . فنرجو لفت الانتباه لذلك .

اما الملاحظة الثانية : فهي حول ادعاء الشعراء الحديثين بأن القصيدة القديمة ليست عملاً فنياً متكاملًا ، وليس فيها وحدة عضوية ، اذ يمكنك اسقاط ما تشاء من أبياتها ، او تغيير مواقع تلك الابيات ، وتظل القصيدة قصيدة ، وان القصيدة الحديثة ، على العكس ، عمل فني متكامل ، تتجلى فيه وحدة عضوية ، ولا يمكن حذف او تغيير كلمة او عبارة منه .

فنحن نسلم الى حد كبير بصحة هذا القول ، غير اننا نلفت الانتباه الى واقعة اليمّة تنسفه من أساسه . وهى انك تستطيع أن تقرأ القصيدة الحديثة من آخرها لأولها ، مثلما تقرأها من أولها لآخرها ، دون أن يتغير عليك شيء ، وتظل القصيدة قصيدة . بل انك قد تقرأها من مطلعها حتى نهايتها فلا تفهمها او لا تعجبك صورها او لا يروق لك ترنيمةا ، اذن جرب ان تقرأها بالقلوب ، اي ابدأ بالنهاية ، فستجد ان فهمها قد سهل عليك ، وتكتشف جودة وحسما في الصور ، وتحس نألف مع ترنيمة مبتكر .

فهل يصح للكائن المتعصي ان يعيش بالقلوب ؟

انا لا امزح ، وإنما انبه — بكل جدية واخلاص — لخطر شديد أرجو
نشعراء الحديثين ان يوفقوا لتداركه .

هذا كل ما وددت قوله في هذا البيان .

وبه ينتهي هذا الكتاب .

المصدر : شريف الراس ، للضاحكين فقط ، دار الاتحاد — بيروت ١٩٦٨ .

البيان الشعري

١٩٦٩

تبدأ القصيدة تعاملها من خلال افتراض جوهري ذي أهمية خاصة هو أن العالم ناقص وكذلك الموجودات والأشياء . وما دام كل شيء في حالة حركة مستمرة نحو الولادة والموت فإن من المستحيل البحث عن حقيقة نابتة ضمن الزمان والمكان . وفي ظل هذه الرؤيا تصح أفعالنا سعياً نحو المطلق الذي لا يمكن الوصول إليه إلا بالسقوط في فخ الموت من أجل إيقاف الحركة الناقصة المتقدمة نحو حركة أكثر امتلاء والتي تعتبر خالقة الثقافة والبؤس والأحلام والمنازعات والحرية .

إن الوجود الذي يرفض الحركة ويكف عن ممارسة الأفعال هو الوجود النقي المتألق داخل ما هو نهائي . غير أن مأساة الإنسان وكل الموجودات الكونية هي أن الانحراف نحو المطلق لا يتم إلا عبر انحراف حياتي نحو انتهاء نقص الحياة .

ولكن هل الموت خلاص ، لا نعتقد ذلك . إن الموت نهاية أفعالنا وهو ما يجعل من تاريخنا غير قابل للتغير والتبدل .

وإذا كانت بهجة الوجود الإنساني في ممارسة الأفعال عبر صبواتنا إلى الحقيقة النهائية فإن الموت يعني نهاية هذه البهجة والكف عن كل صبوة ممكنة .

إنّ منطقة الشعر غير محدودة بسياج الحياة أو الموت . صحيح
أن الشاعر يواجه الموت داخل فضاء الحياة إلا أن وعيه ليس براغماتياً
أو أرثوذكسياً للعالم الذي يتعامل معه . منطقة الشعر صحراء غير
مرئية من قبل الآخرين . وعظمة الشاعر تكمن في قدرته على الأفعال
داخل هذه الصحراء الممتدة بين قطبي الحياة والموت ، بين ما هو فان
وغير فان ، والقصيدة الجديدة هي التي تحقق عبر الوجود الفاني إلى
حلم الوجود الأخير . إنها ليست تعاملاً مع ما هو وجود يومي أو لحظي
من جهة أو وجود نهائي مطلق من جهة أخرى ، بقدر ما هي تساؤلات
وجودية غير انانبة أمام وهم الانثناء المطلق للعالم .

سئل ياجنيافالكنيا ، الحكيم الهندي : من يكون فوق الفضاء
وتحت الأرض ، بين السماء والأرض ، ذاك الذي يسميه الناس
— الماضي والحاضر والمستقبل — علام يرتكز هذا أو يتقوس وينتني ؟

قال : إنه ينتني على الفراغ ويلتحم به .

— : وعلام ينتني الفراغ ويستند ؟

قال : ذلك ما يسميه البراهمي اللا فاني ، الذي لا داخل له
ولا خارج . اللا فاني هو الرائي الذي لا يرى ، السامع الذي لا يسمع .
المفكر الذي لا يعقل ، الفاهم الذي لا يفهم .

إنّ هذه الحكمة الهندية تضيء صحراء الشعر الذي يجعل الأزمنة
تنثني على الفراغ الذي ينتهي بدوره هو الآخر على الغرفة التي لا دخل
لها ولا خارج . في هذه الغرفة يقف الشاعر الذي يتحدث بلغته غامضة
غير مفهومة عن الذي يسكن في كل الأشياء ومع ذلك هو غير تلك
الأشياء عن الذي لا تعرفه كل الأشياء والذي يكون جسده كل الأشياء .
هذا الوعي الديالكتيكي — الوجودي للشعر ليس صوفية جديدة إذ أنه
يسقط من وعي الشاعر كل امكانات الخلاص الميتافيزيقي إلا أنه في

الوقت ذاته يضع الانسان امام اكثر حقائق 'الحياة قسوة' : كتف مأساة الوجود في عالم يكتنفه مليون سر . ترى لماذا كتب على القصيدة أن توجد في صحراء الأزمة ؟ أن تكون أشعة تخترق ظلمة الجسد والأشياء والكون والتاريخ مع اكتساب القدرة على اضاءة مناطق جديدة عند كل قراءة ؟ الا يحق للقصيدة أن تتعامل مع المسائل اليومية للإنسان ؟ ولماذا نحن نكتب الشعر ؟

حدائق الأفكار

إن أي شخص يراقب علاقات التأليف اللغوي يمكن أن يكتشف بكل سهولة حقيقة أن المنطق يشكل جوهر التركيب النثري باعتباره أداة اتصال وتفاهم بين الناس . إنه لغة الاتفاقات المسبقة التي تسمو حتى على الاعتبارات الطبقية . وعلى الرغم من أن عالم اللغة عالم مجرد يتعامل مع المعطيات والصور الكلية الموجودة في الذهن عن الأشياء فإن الناس لا يجدون حرجاً في إدارة عالمهم الذين يعيشون فيه عن طريق اللغة . ولكن هذا لا يعني إطلاقاً أن الناس يتفاهمون فيما بينهم بصورة كاملة وعميقة عن طريق اللغة إذ تظل اللغة عاجزة عن نقل الشعور الحقيقي بالكلمة فإذا قلت مثلاً : انني جائع أو جريح فإن المعنى يمكن أن يدرك بالنسبة للقارئ أو المستمع عبر حالة جوع مرّ بها أو جرح أصيب به وهي حالة شخصية أدت إلى تكوين رؤيا كلية ثابتة للشيء أو الحالة . وعي المستمع دائماً وعي شخصي للكلمات ، اكتسبه عن طريق التجربة أو الرؤية أو التصور . إن كل كلمة تمتلك أبعاداً شخصية تحدد معناها . فعندما يتحدث شخص ما عن حبه لامرأة ما أفهم هذا الحب عن طريق حبي الشخصي لفتاتي . ولهذا تظل انطباعاتنا عن الكلمة متباينة ذات جلور شخصية . واللغة في أفضل حالات اتصالها تعتمد على حركة الذهن والذاكرة . وليس غريباً أن يخفق الذهن في لحظة معينة من التوصل إلى صياغة لغوية جيدة لمسألة ما ، على الرغم من أن وعي المسألة حسياً قد يكون متكاملًا عند المتحدث .

هذه النظرة الى اللغة الشعرية تظهر لنا حقيقة ان مجز التفاهم الدقيق يمتد حتى إلى أكثر الأمور يومية . وإذا أدركنا أن المنطق الشعري هو غير المنطق الشعري فلن يكون من الصعب تأكيد حقيقة أن الشعر ليس لغة للاتصال اليومي بين المجموعات البشرية . فإذا يسعى الشعر بجهد نحو مزيد من التفاهم يحاول الشعر اختراق ماهو يومي إلى ماهو غير يومي ، ماهو مكتشف إلى ماهو غير مكتشف ، إلى الحقيقة التي تقف وراء عذاب الجسد والبهجة التي لا ندرك في النهر ، والسر الذي يكمن وراء نزهة الانسان داخل هذا الكوكب الذي ليس سوى ذرة رمل في صحراء الكون .

ليس من الشعر في شيء أن نتسكع داخل حدائق الأفكار المستهلكة أو التي تم التوصل إلى قناعة اجتماعية معينة لازاءها . فالشاعر (السياسي) الجيد ليس ذلك الشاعر الذي يكتب بيانات سياسية تتضمن هجوماً على الأعداء من جهة وتمجيذاً للذين يقاثلون من أجل انتصار العقيدة أو الفكرة من جهة أخرى . ذلك لأن التأثير العاطفي الذي يمارسه الشعر لا يمكن أن يخدم المنازعات اليومية ذات الصفة العقلية : إنه سقوط في الجزئي الذي لا يكون قادراً على امتلاك الحقيقة التي تسع من كل الأشياء مجتمعة وفي كل الأزمنة لأنه مقيد بفترة معينة ولأنه يصب في نهر أناني .

الشاعر الجيد حتى عندما يكون سياسياً يحاول النظر الى الأشياء ، كما لو أنه يراها لأول مرة ، وكما لو أنها من صنع يديه في الوقت ذاته . وفي مواجهة العالم الذي يتطلع إليه بنظرات محرقة يحاول تجاوز انتمائه السياسي المرحلي الى انتماء أوسع ، الى الأجيال كلها . إن الشاعر ينتمي الى حلزم البشرية العام الذي لا يمكن أن يتحقق في أي زمن ، ويصبح مستقبلياً على الدوام بحكم تطلعاته غير النهائية . والشاعر الذي جعل من نفسه جاسوس البشرية الذي يعرف وحده السر الذي يجهله الآخرون يسعى لتجاوز كل نانات الأرض والمنازعات اليومية من أجل أن يكون شاهداً لحركة التاريخ والعالم . لقد كتب دانتي عن ناس

يعرفهم ، يكرهم ، يحبهم إلا أنه أخرجهم عبر رؤياه التمولية الى خارج
نماذجهم الشخصية ، متجاوزاً حدود جلودهم الى الهواء الذي يغمر
سطح هذا العالم .

في « كتاب الأبطال » قصيدة لبابلو أرماندو فيرنانديز ، وهو شاعر
من كويا الجديدة عن إحدى بطلات الثورة الكوبية . تقول القصيدة :

إذ تتكلم باسمها موحدة
كل الأسماء القديمة للنساء
تكبر في شفيتها وحنجرتها ،
منادية إياها بأسماء الماضي .
هي ما تزال حجارة حية
تشير الى أسفل طرق الأرض والماء
هي لنا أخت كبرى وشابة .
أيام تمر ولا تجيء ، أنها ليست من السماء
ولا من الأرض ايضاً ، تملك عينين
قديمتين بمعرفة العالم كاسمها .
لو أنها عرفت فرحة عظمى
لدعتها باسمائها القديمة .

هذه القصيدة البسيطة المتألقة التي جعلت من نفسها لا محدد
تكريس وتمجيدٍ لها بدا سانتا ماريا ، أفلحت في أن تتحول الى قصيدة
حب موجهة لكل أم وأخت وحبيبة ومناضلة . وعبر توحيد سانتا ماريا
بكبرياء الأرض الكوبية وكل نساء الماضي واحتراقها في المستقبل حيث
لا تجيء أسقط الشعر كل الأشكال اليومية للنظرة السياسية واللغة
المباشرة والدعائية ، والوعي الزائف .

منطقة الشعر

لا يوجد قانون في العالم كله يحرم الشاعر من استغلال علاقاته اليومية الانسانية ، بل على العكس من ذلك يأخذ الشاعر كل مادة شعره من العالم ، ولكن عالم الشاعر ليس هذا العالم المرئي الذي تسوده قوانين منطقية فحسب وانما هو (العالم المرئي + العالم اللامرئي + العالم الشخصي + الأجيال والأزمنة) . عالم الشاعر وفق هذه الرؤيا عالم مصاغ صياغة خاصة داخل حلم يوحد كل الموجودات في لحظة واحدة ويهدمها في لحظة واحدة أيضا . والشاعر لا يتعامل مع العلائق اليومية السائدة لغرض تأكيد هذه العلائق (انها مؤكدة أصلا ضمن ما هو جري) ولكن من أجل اخراجها الى العلائق غير المدركة والتي تجعل مما هو يومي وجزئي مجرد وهم مضلل في ضوء الحقيقة الكلية للكون والوجود والموت . ان الشاعر نبى صعب الفهم ، غير مهادن ، يطرح داخل حفلة الحياة أسئلة في منتهى الخطورة ، قد لا تكون مجدية بالمعيار البراغماتي ولكنها تنبهنا الى أنفسنا وإلى أزمة حضور مثل هذه الحفلة . والشاعر لا يتحدث إلينا عن حقائق مقررة مسبقا ، ولكن عن حقائق موجودة في داخلنا دون امتلاك القدرة على الإمساك بها . الشعر سعي لأنها نقص العالم عن طريق التوجه إليه على طائرة الحلم .

إنّ ولوج منطقة الشعر أشبه ما يكون بولوج مدينة اسطورية مسحورة غامضة . كل شيء يكتسب براءته خارج المعرفة المسبقة مع وعي وجود قوة حلمية تسيطر على المدينة المقيدة الى الأبد .

والشاعر الذي يقتحم بوابة هذه المدينة لا يمكن أن يدخلها كمقاتل ارضي يسعى لانقاذ المدينة من سيطرة الساحر المختفي وراء ستارة قوته ، وانما كضيف مبهور واقع هو الآخر في أسر سحر البراءة ، والحقيقة التي تغير ألوان الأشياء ، تصلبها في الزمان ، توقف الزمان وتمزج الحلم بالواقع ، المثل بالديالكتيك ، الحياة بالموت .

اننا لا نكتب الشعر لأنه يمثل نوعا من الخلاص بالنسبة لنا ،
فالخلاص الحقيقي غير ممكن وكل بحث عن الخلاص ليس أكثر من بحث
ميتافيزيقي فارغ . اننا نكتب الشعر من خلال صبوة الروح للتماس مع
الحقيقية التي تعذب كياننا ، وتبدل لون دماننا . في الشعر نحاول منح
أجسادنا الكثافة واكتشاف طرق أخرى تقودنا الى الله . إن ممر الشعر
الى الحقيقية ليس ممر الكيمياء او الفيزياء او الرياضيات او الفلسفة .
انه ممر يوجد بسبب ظلال كل هذه الأشياء مجتمعة . في ممر الشعر
تتوحد كل الأشياء والأفكار والهموم والتطلعات في جوهر واحد يشكل
مادة الشعر .

صناعة الحلم

ورغم أن عالم الشعر هو عالم واحد إلا أن ثمة سماءين لهذا العالم
هما سماء الواقع وسماء الحلم . فالشاعر كائن يخلق عوالمه من أشياء
الواقع ، وهي مصدر بهجته وانبهاراته واحزانه ، فالأشجار والأرض
والصحراء والنهر والبحر والليل والنهار في نظر هذا الكائن الذي يمتحن
كتابة الشعر بساطه السحري الى عالم الحلم لخاص به . في الفصيدة
تفقد هذه الأشياء جوهرها الواقعي وتتحول الى مجرد رموز واشارات
مضيئة في أفق مدفون داخل ليل الراحلة . إن ما هو واقعي مهم جدا
باعتباره المصدر الذي يشع ، لا باعتباره النهاية المقررة . إن معاملة
الواقعي كمصدر مشع تعني أن ما هو واقعي هو الذي يعمل على صياغة
طيور الأحلام . وإذا كان فرويد يفصل بين ما هو واقعي وبين ما هو حلم
ويعتبر تداخلهما حالة مرضية، يرى الشاعر انه لا يوجد سوى عالم واحد
هو عالم الواقع - الحلم ، أو الحلم - الواقع . إن فرويد يتحدث أفضل
من غيره عن الوجود الثنائي للشخص في العالم ، فحيث يمارس جسدي
بهجة التماس مع الأشياء (الموقف الخارجي) يمارس رأسي بهجة الايفل
في عالم الأفكار (الموقف الداخلي) انني اذ أسير في الشارع تكون رجلاي
فوق الاسفلت ونظراتي مصوبة الى فتاة تقود سيارة ، غير أن أفكارني قد

تكون في مكان آخر ، في غرفة ما ، في جثة ملقاة فوق الماء ، في عيون امرأة
ما . ترى أين أنا في الحقيقة ؟ بقدر ما يكون الخارج صلبا في كل شيء ،
ذا علاقات عبودية يكون الداخل حرا ونقيا ومتحركا . وعندما يتحول
الداخل الى ملجأ للهروب من بطش الخارج يعتبر الشخص مريضا . إن
صناعة الحلم في الحالات الانسانية الطبيعية تعتبر مصيفا للجسد والفكر
معا . وعندما تتحول هذه الصناعة الى شركة واسعة احتكارية تسيطر
على كل شيء يقع الشخص في انقسام حاد بين ما هو خارجي وبين ما هو
داخلي . وحتى مثل هذه الحالة المرضية يمكن أن تكون مفيدة بالنسبة
للشاعر والفنان اذا كان يمتلك قدرا كافيا من العبقريه يجعله لا ينسى
قضيته الاولى كشاعر وفنان . لقد كان فان كوخ كذلك في اواخر
ايام حياته .

الحلم الشعري ليس حلم الهلوسة على الرغم من أنه يتضمن
الهلوسة أحيانا ، ولكنه حلم الكائن الذي يغامر نحو الحقيقة، ويطير مبتهجا
فوق الأشياء ، داخل الأشياء خارج الأشياء من أجل اكتشاف البجعة
والحزن ، من أجل تأكيد نفسه في عالم صعب ذي مناخ غير مؤكد . واذا
كان الحلم الشعري مادة كل قصيدة تكتب فان الوصول الى هذا الحلم
عبر اختراق الواقع اليومي ليس سهلا على الإطلاق ، إذ أن الوصول الى
مثل هذا الحلم يقتضي أن يكون كل شيء في الكون (التاريخ والسياسة
والعلوم والفلسفات والموت والوجود والمستقبل) موجوا في الدهن كجوهر
متحد عند كتابة أية قصيدة . الشاعر العظيم هو الذي يرتفع الى السماء
حيث يرى كل شيء : الأرض والبحار والناس والأشجار . . . الخ . ولكن
هذه الأشياء تصبح صغيرة ومتلاشية كلما أوغل الشاعر في الصعود .
إنه يكتشف عظمة الأشياء من جهة وضائتها من جهة أخرى عبر هذا
الطيران الاصيل نحو الحقيقة . إن الشاعر الذي يدرك عظمة الأشياء
فقط ، الشاعر الذي يعيش في العالم بين الأشياء لا يمكن أن يصبح راوية
الحقيقة كما أن الشاعر الذي لا يعيش في العالم والذي لا يعرف عظمة
الأشياء لا يمكن أن يكون شاعرا عظيما . الشاعر هو الذي يعرف كل

شيء ولا يعرف ، هو الذي يقول ولا يقول ، هو الذي لا يكون في العالم رغم أنه موجود فيه ، هو الذي يكشف لنا أكثر الحقائق قوة دون أن يكون متأكدا منها .

كيف يمكن اكتشاف مثل هذا العالم ؟ ان بلوغ مثل هذا العالم ليس سهلا على الاطلاق حيث لا توجد خارطة انسانية مقننة وسط الصحراء . وعلى الرغم من أن بعض الدراسات الطبية تؤكد أن الحالة الصحية لعقل الشاعر تلعب دورا هاما في صياغة العالم الشعر ، فإن الحالات المرضية كالمصاب والانقصاص والشيذوفرينيا والزهري المزمن يمكن أن تساعد على خلق أحلام غاية في الغرابة ، مهلوسة ، متضاربة ، مضيئة ومعتمدة الا أنها بدون وعي لجوهر الحركة العامة لكل الأشياء تصبح مجرد أحلام في رأس فوضوي ، وبالتالي مجرد أحلام مسطحة لوعي مسطح .

طرق الوصول الى الحلم

إذا كانت أحلام المرضى بدون اضاءة وعي حاد للعالم تعتبر مسطحة فإن أحلام الشعراء الميتافيزيقيين تدوب هي الأخرى خارج الأشياء . إن الوعي التأملية عنصر أساسي في الشعر ولكن لا من خلال نسيان كثافة الوجود وبهجة الأشياء والأسئلة الوجودية وانما من خلال ربط ما هو شيء بما هو فكرة . والوعي التأملية الميتافيزيقي الذي يتوصل الى قناعة تقول أن الحقيقة وجود فكري مطلق خارج حركة الأشياء ، شيء معلق في الهواء يسقط هو الآخر في فخ الخديعة . إن أية قناعة نهائية تطرح حلولاً نهائية اللازمة ستجعل من الشعر طبلا صوفيا ذلك لأن التأمل الوحيد الممكن هو التحديق بعيون بريئة وواعية جدا في الوقت ذاته عند الطيران نحو الحقيقة ، والتأمل الحلمية الذي يجعل من الشاعر ملكا عرشه الكون . إن أية طيبوبة غير كافية اذ يجب على الشاعر عند الغيبوبة ان يحمل معه كاميرة تلفزيونية مسجلة . وعند العودة لا بد من عملية مونتاچ كاملة لا من أجل الوضوح والوصول الى قيمة فنية عالية وانما من أجل

اعداد الشريط لعرضه على شدة الوعي . كما ان الفيوبية الميتافيزيقية التي تقدم لنا احلاما ميتافيزيقية غير كافية ذلك لانها تطرح بعدا واحدا للعالم قد يصبح من خلال البحث عن الراحة السهلة بعد الخلاص عند الشاعر .

الشاعر الحقيقي هو الذي يحاول الوصول الى الحقيقة ، بطريقته الخاصة مع الاحتفاظ باحترام خاص لكل الطرق التي تساعد على الوصول الا انه عبر اختراق هذه العوالم المتناقضة يجب الا يسقط في أسرها . . . ذلك لان مهنة الشعر ترفض عبودية مقننة . الشاعر وحش يقف ضد كل شيء ويهدم حتى نفسه عندما يجد ذلك ضروريا .

حلم القصيدة في كل العصور هو حلم التجاوز وترسيخ دين جديلا يفرض تعاليم جديدة وانما يجعلنا نعرف انفسنا والعالم الذي نعيش فيه .

وإذا كان الشاعر يعاني على الدوام من قيد الاخلاق الخارجية فإن جزءاً هاماً من حياته يجب أن يكرس لاكتشاف الطرق المؤدية الى الحلم الذي يتضمن رؤى خالقة للحياة . إن حكماء الماضي حاولوا أن يقربونا من هذا العالم ، غير أن حياتنا اليومية كانت ننسينا على الدوام ما قدموه لنا من حكمة . وإذا كان لابد من إيجاد مفاتيح لمفاتيح هذا العالم ، فإن المفتاح الاول الى الحلم هو دحر سيطرة العقل الواعي وتخديره بعد اكتشاف بؤس المنطق الرياضي . كان حكماء العصور السابقة يلجأون إلى العزلة لمعرفة حقائق ما وراء الأشياء لأن العزلة والتركيز في الفراغ يوقعان العقل الواعي في شرك الخوف الذي هو بداية السلم الى الحقيقة . وعن طريق هذا الخوف الكوني تبدأ الأسئلة الخطيرة : لماذا أنا هنا ؟ ماهو العالم ؟ كيف بدأ ؟ كيف ينتهي ؟ وهل يجب أن أموت ؟ إذن لماذا جئت إلى هذا العالم ؟ وإذا تنتهي مرحلة الأسئلة تبدأ مرحلة الشك في كل ماهو موجود في العالم ، وعندما ينتهي ليل الشك يخرق نهار

الحقيقة : رؤى خاصة عن العالم والوجود . لقد عاش هذه التجربة أبرز حاملي الأرض : كونفوشيوس وزرادشت وبوذا .

تمة تجربة أخرى قديمة للذهاب إلى الحلم هي تجربة الصوفي أو الدرويش أو الانسان البدائي الذي ينهك وجوده المادي عبر حركات عنيفة ورتيبة مع تركيز فكري تام في الفراغ . وأحياناً يتخطى الحلم التكوين المادي للجسد بحيث يصبح الجسد ذاته جزءاً من رؤى الحلم . إن أمثال هؤلاء الناس يمتلكون تركيزاً روحياً قوياً إلا أنه ليس من الضروري أن يكونوا مبدعين لأنهم يفتقدون طاقة الخلق وصياغة عالم جديد من رؤاهم .

إن أكثر الطرق شيوعاً في الوصول الى الحلم هو طريق المخدرات لأن معظم الناس الذين يقفون عاجزين أمام يؤس الأرض يلجأون الى الحشيشة أو الأفيون . وطبعي أن رحلة الأفيون العظيمة توجد عجزاً كاملاً إزاء رحلة الحياة . إن شعراء من أمثال كورسو وكينيربرغ وفيرلنكييتي يتناولون باستمرار مخدرات من نمط L. S. D أو الماريوانا تقربهم من الله عبر اختراق درجات العقل المختلفة . قد تكون لمثل هذه التجارب العصرية أهمية خاصة بالنسبة لشعراء يحاولون اغراق أنفسهم في عوالم هستيرية ، مجنونة وفانتازية ، إلا أن الشاعر الحقيقي الذي يريد أن يصبح صوت كل الأجيال هو الذي يتجنب كل ما يمكن أن يبعده عن العالم الداهب إليه . إنه لا يخاف العوالم الهستيرية أو الفانتازية ، وليس ضدها على الإطلاق بيد أنه لا يمكن أن يجعل منها قضيته .

تمة طريقة أخرى للوصول الى الوعي الطمي وهي الكتابة عندما يكون المرء على مقربة من النعاس . (أن تكتب وأنت بين النوم واليقظة) سلم آخر الى التفكير الحلمى بعد كف العقل الواعي عن المماحكة ورضاه بالهزيمة . وتحول هذه الحالة الى حالة يمكن استحداثها عن طريق تجارب مستمرة .

من الممكن الاستفادة من كل هذه الوسائل تجريبيا ، ثم نبذها بعد السيطرة على الحالة والقدرة على استحضارها عن طريق الوعي المحض ، وتدريب الروح على امتلاك القوة التي تستطيع تجاوز المدرج الأول للوعي الى المدرج الثاني والثالث والرابع والخامس . الخ ، حتى يصبح الشاعر في أعلى مدارج الادراك وهو مدرج « النظر الى كل شيء عبر تركيز كل الكون والتاريخ والوجود فيه » . وعندما يكون في امكان شاعر ما أن يقف هناك ويتحدث فإنه لن يكون مفهوما من قبل الآخرين ، ولكن ضوءه سيكون كافيا لانارة داخلنا على الدوام .

وعندما تبلغ القصيدة أعلى سماء الحلم تكون موجودة في كل الأشياء ؛ في البحر والصخرة ، في الرجل والامكنة ، في الحب والعذاب .

إن الشاعر الحقيقي هو الذي يحاول فهم العالم ، لا اللعب في داخله ذلك لأنه معرض أن يتحول هو الآخر الى لعبة ، وهذه مأساة معظم شعرائنا الشبان ، الفارغين ، الممثلين الادعياء والهزليين الذين يتوهمون أن لاعب كرة القدم يمكن أن يحصل على أعجاب المتفرجين عن طريق بعض الحركات الشكلية التي لا تعني شيئا بالنسبة للعبة . وعندما تكون رؤى الشاعر معلقة بالحقيقة لا تهمة لعبة الارض ، لا تهمة الاشكال والأسماء ويحتقر كل ما يمكن أن يبعده عن ساحل الاخلاص مع نفسه ، ومع العالم الذي يعيش في داخله .

الحلم سماء مشرقة في القصيدة ولكنه لا يمكن أن يكون سماء لأولئك الذين يعجزون عن الصعود اليها . . عبر وعي العالم الواقعي في ضوء العلائق التي توحد كل شيء . وحتى بالنسبة للحلم لا يمكن اعتباره عالما منفصلا حيث نور الخارج يضيء غرفة الداخل ، كما أن نور الداخل يضيء غرفة الخارج ، فالداخل يشكل رموزه من الخارج ، ومنه يأخذ معانيه وأفكاره وهوموه غير أنه يتشكل ويتعاطف بطريقة خاصة به .

الموقف السياسي والرؤيا الشعرية

إذا كان الحلم جوناثان الشاعر الى العوالم غير المرئية فانه في الوقت ذاته صوت الرفض والتحدى للبؤس الذي يفسد العالم . انه صوت الشاعر الذي يحتج ضد كل ما هو بربري ومعاد وخالق للعدايب . ورغم ان الشاعر صوت كل الأجيال والعالم فانه في الوقت ذاته صوت عصره وأمته وشعبه أيضاً في صوته الخاص . ولكن مهمته ليست فوتوغرافية اذ انه يحاول تعيين تطلعات انسانية كاملة عبر الحركة التاريخية للعصر والامة . وهو عندما يغني جمال العصر وقوة الامة ، يحاول اداة البؤس والضعف ، عبر تجاوز جثث الأفكار والاحلام المنتهية الى مستقبل افضل يعيش داخل رؤاه . ان الشاعر لا يمكن الا أن يكون مع المستقبل لا لأنه كائن يتجاوز حتى نفسه وإنما لأنه هادم جبار أيضاً . انه عبر الموقف الكلي الذي كونه عن العالم والكون والوجود ، وعبر طيرانه نحو الحقيقة لا يمكن أن يقف الى جانب الأفكار المتخلفة . ان مداره هو مدار التطلع الانساني نحو وجود أكثر امتلاء ومستقبل أكثر اضاءة . ورغم أن الرؤيا الشعرية تختلف عن الرؤيا السياسية الا أن الرؤيا الشعرية تكون في النهاية أكثر تورية . فالموقف السياسي الذي قد يكون بومياً ومرحلياً يطرح معطيات محدودة . اما الموقف الشعري فهو الموقف الناسف لكل ما هو مزيف وغير حقيقي ومعاد لحرية الانسان ، ومغامرة نحو المستقبل ، عبر تجاوز العالم برمته الى عالم أفضل . ان مهمة القصيدة لا يمكن أن تفلق داخل ما هو جزئي ويومي سواء كان سياسياً أو غير سياسي ، ذلك لأن القصيدة مساهمة كاملة في خلق مناخ الثورة النهائي . فالشاعر في ضوء مثل هذه الرؤيا محرض على الثورة والتمرد ومقاتل يحدد بعيني نسر الى المستقبل الذي لا يراه الآخرون . ان اية رحلة نحو الحقيقة هي رحلة نحو مزيد من الفهم والوعي للتاريخ والانسان والعالم . انها رحلة نحو كل يوم لم يأت بعد ، والذي يعني مزيداً من المعطيات الجديدة .

ولذلك فان الشاعر الحقيقي هو مع المستقبل دائماً ، أي انه
ثائر تقدمي يخوض حروباً مستمرة ضد انفلاقات المجتمع : ضد
العبودية ، ضد الاستغلال ، ضد البيروقراطية . ان الشاعر الذي
يرتبط بالمستقبل والحلم والحقيقة يتخذ موقفاً عسكرياً من أمراض
عصره . فهو لا يدين فقط وانما يكتب قصائده بدمه ايضاً عندما تقتضي
الضرورة وعندما يكشف ان موته أكثر أهمية في رحلته الانسانية نحو
الحقيقة . لقد فعل ذلك بايرون ومن بعده لوركا .

التزام الشاعر حتى عندما يكون منتمياً يجب أن يكون التزاماً
مخلصاً ونظيفاً ينبع من نقاء الداخل حيث تتوحد كل هموم الانسانية
والوجود ، التزاماً يرفض أن يحول نفسه الى بوق أو كاتب تقارير ذات
بعد أناني ومكشوف . ثمة شعراء (تجاريون) حاولوا الصعود على
اكتاف الالتزام السياسي ولكن أمثال هؤلاء ليسوا شعراء حقيقيين لأن
الشاعر الحقيقي يرفض أن يجعل من حب الآخرين معبراً لتأكيد
انانيته الأرضية . لقد كان الشعراء في الماضي يسرون في ركاب الملوك
ويمجدون حروبهم التافهة كما لو أنهم كل شيء في العالم . أما الشاعر
الجديد الذي يواجه كل يؤس فلا يمكن له إلا أن يكتب من داخل الجحيم
حيث يخوض حرب الحرية حتى النهاية . الشاعر الذي يلتزم الحقيقة
يقاوم من أجل الحقيقة لا من أجل اغراق ذاته في انانيات المجد والشهرة
وانما لاكتشاف وحدة كل الأشياء دفعة واحدة . الشاعر الذي يلتزم
التاريخ يقاوم من أجل مستقبل التاريخ . انه مع ضحايا التاريخ بقدر
ما هو مع حركة التاريخ . الشاعر الذي يكون مع الانسان يهدم كل ما يهدم
مستقبل الانسان ، يهدم كل العلاقات التي تشكل يؤسه . وحتى
الشاعر الذي يحاول أن يكون صوت فئة ما ، يجب أن يعبر عن الحلم
غير المتحقق للفئة ، عن المسعى النهائي ، عن الكل الانساني الذي تدوب
في داخله الفئة وتعمل من أجله ، مع امتلاك القدرة والشجاعة على تجاوز
ما هو يومي الى العصر ، وما هو عصري الى كل العصور ، وما هو جزئي
الى الكل ، وما هو واقع الى الحلم ، وما هو نسبي الى المطلق .

ضوء الحقيقة يأتي من الشاعر

ان الشعر يرفض الايفال داخل وهم الحياة ، يرفض أن يجعلنا جزءاً مشتركاً في طقوس هذه الحفلة غير المؤكدة . ان الوفاً من شعراء العالم الذين واجهوا وهم الحياة غرقوا في بحره . الا أن الشاعر ذا الوعي الأصيل والعميق لتقصيته لا يمكن أن يخون نفسه كشاعر ، لأن أفضل ما يمكن أن يقوم به هو جعلنا أكثر قريباً من أنفسنا للوقوف خارج الوهم ومعاناته دون أن تكون قادرين على الخلاص من هذا الشرك الا عن طريق الوعي . ومهما كان موقف الشاعر فانه يصبح شاعراً رديئاً عندما يسهم في اغراقنا داخل الوهم من خلال اعطاء معنى اجتماعي مغلق للانسان .

مما لا ريب فيه أن الشاعر هو القصيدة التي يكتبها ، ومن غير الممكن كتابة قصيدة ذات موقف مغاير لوعي الشاعر . الوعي المسطح والسهل للعالم يوجد قصائد مسطحة وسهلة ، أما الوعي الذي يخترق في كل شيء فيوجد قصائد ذات وعي أعمق للانسان . وبصورة عامة يولد العقل الشكلي قصائد شكلية . وفي المطاف الاخير لا يمكن اعتبار الشاعر مجرد مكتشف لقارات معادية وحليفة وانما خالق لعوالم جديدة يتعاطف معها أن يموت فيها . هناك فقط يمكن للشاعر أن يضطجع بهدوء وسلام وبهجة بعيداً عن عالم المؤمرات والقتل . لا بد من ادراك حقيقة ان ضوء الحقيقة يأتي اليانا من الشاعر اكثر مما ياتينا من القصيدة حيث القصيدة تضاف الى الشاعر دائماً .

قوانين القصيدة

القصيدة الجيدة هي القصيدة التي تكشف قوانينها الخاصة بها في مواجهة سر الكون ، حيث لا توجد قوانين مقررة مسبقاً على الإطلاق الا في حدود العلاقات الاجتماعية ، وفي ضوء هذه الحقيقة لا يمكن أن تكون هناك قصائد ذات قوانين موحدة الا إذا كانت قصائد غارقة داخل

ما هو جزئي ، وبصورة عامة تكتسب القصيدة أهميتها من حرية تعاملها مع العالم ويدون ذلك تصبح مجرد تابع ذليل للقوائد المكتوبة قبلها . القصيدة الحقيقية لا توجد في الوزن أو القافية أو التحرر منهما . انها توجد حيث ترف أجنحة الشاعر بقوة نحو عالم الحقيقة دون أي سقوط في مبوديات شكلية معينة مهما كانت هذه العبوديات . ولذلك فان الشاعر هو أكثر الناس بحثاً عن طرق الحقيقة الالف ، أكثرهم شوقاً للرحلة داخل طائرات وقاطرات وعربات الشعر الى الحقيقة التي توجد في كل شيء . وحيث يكون وعي الشاعر لاشكلياً يكون بناء القصيدة ديالكتيكياً ، غير مقيدة بالوزن أو القافية أو الموسيقى أو الحذلقات اللغوية بالضرورة قد تكون الموسيقى الاوركستراية ، قد تكون الموسيقى الرتيبة ، قد تكون القافية الموحدة ، قد تكون القافية المختلفة أساسية بالنسبة لبعض القصائد التي تكتسب قوة حركتها من هذه الأشكال الا انها لا يمكن أن تكون قانوناً عاماً لكل قصائد العالم . فالشاعر الذي يطرق عوالم غير مطروقة قد يتحرر من كل شيء. حتى من اللغة لتصبح القصيدة لوحة او صورة فوتوغرافية ، او مجرد رموز ومعادلات ، او أي شيء آخر وبصورة عامة بدأ الشعر في السنوات الأخيرة يميل الى الاتحاد مع الفنون الأخرى : الرواية والرسم والقصة القصيرة والنحت . وليس غريباً أن يوسع دائرة الاتحاد مع الفنون الأخرى في السنوات القادمة .

العودة الى الماضي والذهاب الى المستقبل

ان النظرة المفتحة ، الأخوية والخالية من العقد الى القصيدة ضرورية جداً لان القصيدة الجيدة لا يمكن أن تكتب من خلال وعي متعصب . وحتى الذين يحاولون الدفاع عن شكل معين للقصيدة باسم العودة الى الماضي والاتباعية يتجاهلون حقيقة أنه لم تكن توجد أشكال موحدة للقصيدة على الإطلاق في أي زمن . ان لغة القرآن مثلاً لغة ذات صوت شعري متفرد ازاء القصيدة العمودية التي اعتمدت اشكالاً مختلفة تعتمد على تعدد البحور . وازاء هذه الأشكال ظهر السجع الذي يتضمن هو الآخر قدراً معيناً من الشعر بالإضافة الى الموشحات ولعل

أكثر هذه الأشكال حرية هو الشكل التركيبي في القرآن إذ أنه أقرب ما يكون إلى شكل قصيدة النثر من جهة وقصيدة الرسم من جهة أخرى مع امتلاك حرية اللغة . فالقرآن يستعمل أحياناً بعض المقاطع الموزونة إلا أن لغته في الأصل غير موزونة . وحتى عندما تكون بعض المقاطع مقفاة فإنها لا تصبح قاعدة إذ سرعان ما تتحرر منها الجمل لتتخذ أشكالاً حرة سائبة . وفي بعض الآيات إشارات ورموز صورية بحتة مثل استعمال بعض الحروف العربية المجردة .

إن عظمة القرآن بالإضافة إلى كشوفاته الروحية تكمن في لغته وأشكاله . ولذلك فإن محاربة الأشكال الجديدة باسم التراث محاولة غير مجدية لأن تراثنا العربي الغني ليس عبداً لشكل معين دون غيره . وبصورة عامة فإننا ننظر إلى التراث كملهم للروح ، لا كقيد يشد أرجلنا إلى الماضي . وإذا كان الإنسان العربي وليد الماضي فإن الماضي لم يعد موجوداً إلا كذكرى في الرأس عبر كثافة الحاضر وقوة التطلع إلى المستقبل . إن حكمة الماضي التي نحملها معنا لا يمكن إلا أن تدوب في هواء العصر الذي نعيش فيه والحروب التي نخوضها من جل مستقبلنا الخاص والوعي المتطور والأفضل والعميق الذي نحمله عن العالم . إن أية قصيدة لا تدوب في هواء العصر لا يمكن أن تكون قصيدة جيدة ، والقصيدة التي تبدأ ، تكتسب ضوءها الوجودي من ضوء كل القصائد المكتوبة في العالم ، من ضوء قصائد الماضي ، من ضوء قصائد العصر ، من ضوء كل لغات العالم ، ومن ضوء القصائد التي لم تكتب بعد أيضاً . أن أي قيد يفرض على القصيدة هو قيد على الحقيقة ذاتها . وإية نظرة محلية بدون وعي شامل للعصر ومستقبله ، للإنسان وهومومه وتطلعاته ، للعالم والكون في ضوء الأسئلة القائمة لا تعني سوى تحول الشاعر إلى طفل يعتقد أن العالم هو ما يراه .

لقد آن القصيدة العربية ان تغير العالم من خلال نفس أضاليل
الماضي والحاضر وإعادة تركيب العالم داخل رؤيا شعرية جديدة . لقد
آن للقصيدة العربية ان تتحدث عن رحلة الانسان الى الحقيقة عبر
حضور وحدة جوهر كل الموجودات في الذهن ، حيث القصيدة آخر طلقة
في بندقية هذا الكائن البدائي ، المتحرر والمعقد ، الواعي غير المتأكد ،
والداهب الى غابات عالم لا يمكن معرفة مغزاه أبداً .

أين القصيدة ؟

أين الشاعر ؟



المصدر : بعيداً داخل الغابة :فاضل الفراوي - دار المدى دمشق ١٩٩٤ نشر البيان
للمرة الاولى عام ١٩٦٩ في مجلة شعر البغدادية ووقعه : فاضل الفراوي وسامي مهدي
وخالد علي مصطفى .

فهرس القسم الأول

تقديم	محمد كامل الخطيب	١٩٩٥	٥
المقالات			
المقال	الكاتب	التاريخ	الصفحة
الشعر	محسن الأمين الحسيني	١٩٤٥	١١
الشعر بين الناقد والمعلم	مارون عبود	١٩٤٥	٣١
نحن والشعر	وصفي قرنغلي	١٩٤٦	٣٩
في الشعر العربي	عباس محمود العقاد	١٩٤٦	٤٣
كلمتنا	مجلة القيثارة	١٩٤٦	٤٩
الشعر	كمال فوزي	١٩٤٦	٥١
نظرات في الشعر	عبد العزيز أرناؤوط	١٩٤٦	٥٥
المجترون	مارون عبود	١٩٤٨	٦١
مذهب في الشعر	محمد روجي الفيصل	١٩٤٩	٨٩
مستقبل الشعر	توفيق الحكيم	١٩٥٢	١٠٩
هل أصيب الشعر العربي بنكسة؟	استفتاء	١٩٥٣	١١٥
الشعر العربي بين التقييد والتحرير	استفتاء	١٩٥٣	١٣١
مستقبل الشعر العربي الحديث	استفتاء	١٩٥٥	١٤٥
الشعر والحلم	عبد الله عبد الدايم	١٩٥٥	١٧١
الشعر المصري الحديث	محمود أمين العالم	١٩٥٥	١٨١
الشعر المعاصر بين الموهبة والنقد	محمد عبد المنعم خفاجي	١٩٥٥	٢١٧
الشعر في معركة الوجود	رينيه حبشي	١٩٥٧	٢٣٥
الشاعر الحديث	بدر شاكر السياب	١٩٥٧	٢٤٣
مادة الشعر	ماجد فخري	١٩٥٧	٢٤٧
محاولة في تعريف الشعر الحديث	أدونيس	١٩٥٩	٢٥٣
مدخل حول حركة الشعر الحديث	خالدة سعيد	١٩٦٠	٢٦٩
في قصيدة النثر	أدونيس	١٩٦٠	٢٨١

٢٩١	١٩٦٢	نازك الملائكة	قصيدة النثر
٣٠٧	١٩٦١	ماجد حكاوتي	مفاهيم الشعر والاصالة لدى الشاعر الحديث
٣١٩	١٩٦١	كمال سلطان	لماذا قصر النقد في تطوير الشعر الحديث
٣٢٧	١٩٦٢	محمد الماغوط	نخبة مجلة شعر
٣٣٥	١٩٦٢	ندوة	قصيدة الشعر الجديد
٣٥١	١٩٦٢	أدونيس	الشعر العربي ومشكلته التجديد
٣٧١	١٩٦٢	رجاء النقاش	هل للشعر العربي الجديد فلسفة؟
٣٨٩	١٩٦٢	نازك الملائكة	بداية الشعر الحر وظروفه
٤١٧	١٩٦٢	يوسف الخال	قضايا الشعر المعاصر لنازك الملائكة
٤٣٧	١٩٦٢	نزار قباني	معركة اليمين واليسار في الشعر العربي
٤٤٩	١٩٦٣	عبد المعين الملوحي	نظرات في الشعر الحر
٤٩٣	١٩٦٣	يوسف الخال	مفهوم القصيدة الحديثة
٥٠٥	١٩٦٣	زكي نجيب محمود	ما الجديد في الشعر الجديد؟
٥١٣	١٩٦٣	كميل سعادة	اصطلاحات وتحديدات رئيسية فرضتها حركة الشعر الحديث
٥٢١	زكي نجيب محمود	نظرة محايدة الى قضية الشعر الحديث
٥٣١	١٩٦٦	محمد النويهج	الشعر الجديد والنقد
٥٥٧	١٩٦٦	جبرا ابراهيم جبرا	من أوجه الحداثة في الشعر العربي المعاصر المونولوج، المونتاج، التضمين

فهرس القسم الثاني

المقالات			
المقال	الكاتب	التاريخ	الصفحة
بعض الاصاله العربيه اصحاب الشعر الحديث!!	رئيف خوري	١٩٦٦	٥٨١
الاصول الطبقيه والتاريخيه لظاهرة الشعر العربي الحديث	جلال فاروق الشريف	١٩٧٥	٥٨٧
أتقنونا من هذا الشعر	محمود درويش	١٩٨٢	٦٠٧
هل انتهى زمان الشعر ؟	شوقي بغدادي	١٩٨٥	٦١٧
الشعر حصانتنا	نزيه أبو عفش	١٩٨٧	٦٢٥
الذهب والتراب: الشعر الحديث بين روح المغنى وطبلة الايقاع	فاضل العزاوي	١٩٩٤	٦٣٩
مقدمات			
مقدمة: قالت لي السمراء	منير العجلاني	١٩٤٤	٦٨١
مقدمة: مرآة نفسي	عبد الرحمن بدري	١٩٤٥	٦٨٩
مقدمة: بلوتولاند حطموا عمود الشعر	لويس عوض	١٩٤٧	٦٩١
مقدمة: سريال	أورخان ميسر	١٩٤٧	٧٠٥
مقدمة: طفولة شعر	نزار قباني	١٩٤٧	٧١٥
مقدمة: شظايا ورماد	نازك الملائكة	١٩٤٧	٧٢٣
مقدمة: اساطير	بدر شاكر السياب	١٩٥٠	٧٣٧
مقدمة: افراح الحقبة	خير الدين الأسدي	١٩٥٠	٧٤١
مقدمة: ديوان سحر	بديع حقي	١٩٥٣	٧٤٥
مقدمة: لن	أنسي الحاج	١٩٦٠	٧٥٣

٧٦٥	١٩٦٧	ممدوح عدان	مقدمة: الظل الأخضر بين القراء والشعر
٧٢٣	١٩٧٨	نزيه أبو عقش	مقدمة: أيها الزمن الضيق: لماذا نكتب الشعر؟
شهادات وتجارب شعرية			
٧٨٣	١٩٥٩	شفيق جبيري	سحر العبقريّة - الشعر
٧٩٥		أدونيس	تجربتي الشعرية
٨١٥		عبد الوهاب البياتي	تجربتي الشعرية
٧٢٧	١٩٦٦	أحمد عبد المعطي حجازي	تجربتي الشعرية
٨٣٥		صلاح عبد الصبور	تجربتي الشعرية
٨٤١		محمد الفيتوري	تجربتي الشعرية
٨٥٥	عبد الباسط الصرقي	عن الشعر
٨٦١	١٩٨٣	نازك الملائكة	الشعر في حياتي
٨٨٥	١٩٨٨	سامي مهدي	تجربتي الشعرية ومفاهيم الحداثة
بيانات			
٨٩٠	١٩٦٧	أدونيس	بيان ٥ حزيران ١٩٦٧
٩١٠	١٩٦٨	شريف الراس	بيان
٩١٥	١٩٦٩		بيان مجلة شعر ٦٩

١٩٩٦/٥/ ١٦ ط ٣٠٠٠

قضايا وحوارات النهضة العربية

نظرية الشعر

٥- مرحلة مجلة شعر

كانت مرحلة ما بعد الحرب العالمية الثانية، مرحلة تاريخية عاطفية في التاريخ الاجتماعي والثقافي العربي، وخصوصاً فيما يتعلق بنظرية الشعر، أحد أهم الأجناس الأدبية في السلسلة الثقافية العربية. ففي هذه الفترة جرى التحول الحاسم من القصيدة القديمة الى القصيدة الحديثة، وضمن هذا التحول، أو من خلاله، جرى تحول هام في نظرية الشعر العربي، وهذا ما يعرضه هذان القسمان اللذان يحارلان تقديم تسجيل دقيق لهذا التحول التاريخي الثقافي في نظرية الشعر العربي، وبأقلام أصحاب هذا التحول.

صدر في السلسلة ضمن نظرية الشعر الأجزاء التالية:

- | | |
|---------------------------|--------------------------------|
| ١- مقدمة ترجمة الألياذة | سليمان البستاني |
| ٢- كتب مدرسة الديوان | المازني والعقاد |
| ٣- مرحلة الاحياء والديوان | تحرير وتقديم: محمد كامل الخطيب |
| ٤- مرحلة مجلة أبولو | |
| ٥- مرحلة مجلة شعر | |

قضايا وحوارات النهضة العربية

يشرف على السلسلة: محمد كامل الخطيب

طبع في مطابع وزارة الثقافة

دمشق ١٩٩٦

في الاقطار العربية: تماثيل

٤٥٠ ل.س.

سعر النسخة داخل المطبع

٢٢٥ ل.س.